


EX LIBRIS
SIGISMUND BLUMNER
Z.F.E.
FRIED.STAHL





W. A. Mozart.

Zweiter Theil.





W. A. MOZART.

Nach dem Medaillon von Bosch im Mozarteum zu Salzburg.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Zweite durchaus umgearbeitete Auflage.

In 2 Theilen.

Zweiter Theil.

Mit zwei Bildnissen, neunzehn Notenbeilagen und Register.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1867.

Inhalt.

Beilagen.

Notenbeilagen.

28.

Persönliche Verhältnisse.

Das Verhältniß Mozarts zu seinem Vater, welches bis dahin in einer so seltenen Weise sein gemüthliches Leben man kann fast sagen ausfüllte, war durch die Heirath schwer betroffen. Der Vater hatte zwar nach langem Widerstreben „willig, obgleich unwilligen Herzens" seine Zustimmung ausgesprochen; allein wie tief verletzt er war geht am deutlichsten aus den Aeußerungen hervor, mit welchen er einen begütigenden Brief der Baronin Waldstätten erwiederte (23. Aug. 1782):

Ich danke Ew. Hochgeboren verbündlichst für den besonderen Antheil, den Dieselben an meinen Umständen nehmen, und sonderlich sage den verbündlichsten Dank für die außerordentliche Gnade, die Ew. Hochgeboren für meinen Sohn hatte seinen Hochzeittag so kostbar zu verherrlichen[1]. Als ich ein junger Pursche war, glaubte ich immer, daß diejenigen Philosophen wären, die wenig sprachen, selten lachten und gegen alle Welt eine mürrische Miene machten. Meine eigenen Begebenheiten aber haben mich nun vollkommen überzeugt, daß ich einer bin, ohne es selbst zu wissen: denn da ich als ein wahrer Vater meine Schuldigkeit gethan, — ihm in so vielen Briefen über alles die klarsten und begreiflichsten Vorstellungen gemacht, — ich auch überzeugt bin, daß er meine mühsame Umstände, meine bei einem solchen Alter höchst beschwerliche Umstände kennt und meine Herabsetzungen in Salzburg einsieht, — da er weiß, daß ich sowohl im moralischen als physikalischen Verstande durch sein Betragen aufgeopfert bin, — so bleibt mir nichts übrig als ihn (da er es so wollte) sich selbst zu überlassen und Gott zu bitten, daß er ihm meinen väterlichen Seegen angedeihen lasse und ihm seine göttliche Gnade nicht entziehe. Ich aber werde meine mir angeborne noch bey diesen Jahren übrige Munterkeit nicht verlieren, sondern immerhin das Beste hoffen[2].

---

1 Auf Wolfgangs Bitte schickte er, um dafür der Baronin doch eine Aufmerksamkeit zu erweisen, ein Paar Salzburger Zungen, die als eine Delicatesse geschätzt wurden.

2 Hamburger litt. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563.

Wer sich in Leop. Mozarts Lage zu setzen sucht, wird zugeben, daß seine Befürchtungen und Vorwürfe zum Theil begründet waren, allein ebenso wenig läßt sich verkennen, daß er zu weit ging, weil er sich nicht entschließen konnte die Selbständigkeit seines Sohnes anzuerkennen, und daß er einer Verbitterung Raum gab, welche ihn hart und ungerecht machte und die leider nicht völlig wieder aus seinem Herzen wich. Wolfgang zeigt dagegen keine Spur einer nachhaltigen Verstimmung, er bleibt sich in seiner Liebe und Verehrung gegen den Vater gleich, selbst herbe Zurechtweisungen machen ihn nicht irre. Schreibt er auch nicht mehr so häufige und nicht so lange Briefe wie früher, so entschuldigt er dies mit vollem Recht, wenn nicht Unwohlsein ihn abhält, durch die mancherlei Beschäftigungen und Zerstreuungen, denen er in seiner Lage nicht ausweichen konnte[3]. Wurde in solcher Bedrängniß eine der herkömmlichen Beglückwünschungen versäumt, so blieb doch die Entschuldigung nicht aus, z. B. (4. Jan. 1783): „Für den neuen Jahreswunsch danken wir beyde und bekennen uns freiwillig als Ochsen, daß wir ganz auf unsere Schuldigkeit vergessen haben — wir kommen also hintennach und wünschen keinen Neujahrswunsch, sondern wünschen unseren allgemeinen Alltagswunsch und damit lassen wir es beruhen". Da er fest überzeugt war, daß seine Constanze auf den Vater und die Schwester nur den günstigsten Eindruck machen könne, und daß die persönliche Bekanntschaft jede ungünstige Stimmung verwischen würde, so wünschte er nichts mehr als mit ihr nach Salzburg reisen zu können. Allein dem Unternehmen setzten sich mancherlei Schwierigkeiten entgegen, die der Vater in seiner Empfindlichkeit nicht immer gelten ließ. Mozart wollte gern den Namenstag des Vaters (15. Nov. 1782) mit seiner Frau in Salzburg feiern, allein die Zeit wurde ihm zu knapp. Am 3. Nov. hatte er versprochen Frl. Aurnhammer in einer Akademie zu unterstützen, und Anfang December hätte er schon wieder in Wien sein müssen, weil dann die beste Zeit für Lectionen und Concerte war; dazu kamen noch die unpassirbar gewordenen Wege und eine

3 Leider sind Wolfgangs Briefe an seinen Vater nur bis zu dem Besuch in Salzburg (Juli 1783) in ziemlicher Vollständigkeit erhalten; von da an nur noch einzelne. Die Schwester glaubte, wie Nissen (Vorr. S. XVI) berichtet, daß Briefe aus späterer Zeit wegen Beziehungen auf Freimaurerei vom Vater vernichtet seien, was wahrscheinlich genug ist. Aus allen Spuren ergiebt sich aber, daß Mozart keineswegs ein nachlässiger Correspondent gegen seinen Vater war; nur den Ansprüchen auf eine Art von Tagebuch, wie es früher auf Reisen geführt worden war, und wie er es mit seiner Tochter nach deren Verheirathung wechselte, konnte Wolfgang nicht mehr genügen.

Kälte, welche es nicht rathsam scheinen ließ mit der Frau zu reisen. Kurz, die Reise mußte bis zum Frühjahr aufgeschoben werden, im Frühjahr aber machte die vorgerückte Schwangerschaft der Frau das Reisen unthunlich. Auf den letzten Augenblick lud er den Vater zu Gevatter (7. Juni 1783).

Da ich nicht glaubte, daß aus dem Spaß so geschwind Ernst werden könnte, so verschob ich immer mich auf die Knie niederzulassen, die Hände zusammenzufalten und Sie, mein liebster Vater, recht unterthänig zu Gevatter zu bitten. Da es nun aber vielleicht noch Zeit ist, so thue ich es halt jetzt. Unterdessen (in getroster Hoffnung, daß Sie mir es nicht abschlagen werden) habe ich, seit die Hebamme den visum repertum eingenommen, schon dafür gesorgt, daß Jemand das Kind in Ihrem Namen hebt, es mag generis masculini oder feminini sein! es heißt halt Leopold oder Leopoldine!

Erst nach der Entbindung[4] machten sie sich Ende Juli 1783 wirklich auf den Weg. Zwar überkamen Mozart und seine Freunde Bedenken, ob ihn, wenn er nach Salzburg käme, der Erzbischof nicht etwa gar langen ließ, weil er keine förmliche Entlassung aus seinen Diensten erhalten habe, — „denn ein Pfaff ist zu Allem fähig"; er schlug deshalb eine Zusammenkunft in München vor, aber sein Vater scheint ihn beruhigt zu haben[5].

Mozart hatte ehe er verheirathet war „in seinem Herzen das Versprechen gethan", wenn er Constanze als seine Frau nach Salzburg bringen würde, dort eine neu componirte Messe aufzuführen. „Zum Beweise der Wirklichkeit dieses Versprechens" schrieb er seinem Vater (4. Jan. 1783) „kann die Spart von der Hälfte meiner Messe dienen, welche noch in der besten Hoffnung daliegt". Von dieser in einem großartigen Maaßstab angelegten Messe (427 K.), brachte er nun das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus vollendet mit nach Salzburg. Die fehlenden Sätze wurden wahrscheinlich aus einer älteren Messe ergänzt und so das Ganze nach einer am 23. Aug. im Kapellhause Probe gehaltenen am 25. Aug. in der Peterskirche — im Dom würde es der Erzbischof wahrscheinlich nicht gestattet haben — aufgeführt, wobei seine Frau die Sopranpartie sang[6].

Er war während jenes Aufenthaltes nicht unthätig. Die Wieder-

---

4 Der erstgeborne Sohn Leopold, „der arme dicke fette und liebe Buberl", wie es in einem Briefe (10. Dec. 1783) heißt, starb noch in demselben Jahr.

5 Noch am 19. Jan. 1786 schrieb L. Mozart seiner Tochter, daß der Erzbischof einen Brief Wolfgangs habe öffnen lassen, ohne aber etwas darin zu finden.

6 Nissen S. 476.

einführung der italiänischen Oper hatte ihn veranlaßt, sich nach dem Text einer opera buffa umzusehen, den er componiren könnte, und schon ehe er nach Salzburg kam, hatte er durch den Vater seinen alten Librettodichter Varesco zu bestimmen gesucht diese Arbeit zu übernehmen. Da dieser sich bereit erklärte, wurde nun der Aufenthalt in Salzburg benutzt, um den Plan der Oper L'oca del Cairo gemeinsam zu besprechen. Varesco entwarf eine detaillirte Darlegung der Handlung, führte auch den ersten Act vollständig aus und Mozart machte sich gleich mit Eifer ans Componiren, so daß er einen Theil dieses Actes genau skizzirt mit nach Wien nahm. Wir werden später uns mit dem Schicksal dieser Oper noch zu beschäftigen haben.

Daneben fand er Zeit Michael Haydn einen Liebesdienst zu erweisen. Dieser hatte vom Erzbischof den Auftrag erhalten Duette für Violine und Bratsche, vielleicht zu höchst eigenem Gebrauch, zu schreiben, konnte sie aber in Folge einer heftigen Krankheit, die ihn auf längere Zeit arbeitsunfähig machte, nicht zum bestimmten Termin fertig liefern, worauf ihm der Erzbischof mit Einziehung der Besoldung drohte. Als Mozart von dieser Verlegenheit erfuhr, übernahm er sogleich die Arbeit und schrieb, da er Haydn täglich zu besuchte pflegte, bei ihm mit solchem Eifer, daß die Duette in kurzer Zeit vollendet waren, welche dann dem Erzbischof unter Haydn's Namen übergeben wurden[7]. Und diese beiden Duette (423. 424 K.) sind nicht etwa wie bestellte Arbeit leicht hingeworfen um fertig zu werden, sie sind mit unverkennbarer Liebe gearbeitet, die theils in dem Wunsch etwas seiner und des befreundeten Meisters würdiges zu leisten, theils in dem Interesse, welches die Schwierigkeiten so eng begrenzter Mittel ihm darboten, begründet sein mochte. Es ist keine geringe Kunst nicht allein die Umrisse scharf und bestimmt zu entwerfen — dies ist bei dieser Gattung allerdings das Erste —, sondern auch Licht und Schatten und detaillirte Zeichnung herauszubringen. Dies beruhet wesentlich auf der freien Stimmführung, die zum Theil imitatorisch ist — wo sich die selbständige Bewegung mit Nothwendigkeit ergiebt —, aber auch den an sich nur begleitenden Figuren einen eigenthümlichen und bedeutenden Charakter aufzuprägen vermag. Sie ist um so wichtiger, weil die Beschränktheit der Stimmen nur ausnahmsweise eine volle Harmonie zuläßt, die Wirkung einer solchen also meistens durch geschickte Zerlegung der Elemente derselben erreicht werden muß. Die steife Monotonie ge-

7 A. M. Z. I S. 291. Biograph. Skizze von Mich. Haydn (Salzb. 1808) S. 38 f.

brochener Accorde zu verbrauchen und doch dem Gehör, bei völlig freiem Spiel der einzelnen Stimmen, in jedem Moment das sichere Gefühl der Harmonie zu gewähren ist eine Aufgabe, zu deren Lösung Kunst und Genie zusammenwirken müssen. Hier ist sie mit einer gewissen Behaglichkeit gelöst, die es sich auch in engen Grenzen wohl sein läßt. In den Formen ist für Abwechslung gesorgt. Das erste Duett in G dur besteht aus einem breit angelegten Allegro, einem kürzeren, schönen Adagio, und einem lebhaften, aber mehr als wohl sonst ernst gehaltenen Rondo; im zweiten in B dur wird das leichter gehaltene Allegro durch ein kurzes figurirtes Adagio eingeleitet; darauf folgt ein der Siciliana ähnliches Adagio und den Beschluß machen sehr anmuthige Variationen. Die Freiheit der Erfindung in Melodie und Harmonie ist in keiner Weise beschränkt, die Ausführung ist breit, dabei frisch und lebendig, und eine Menge feiner Züge einer sicheren Meisterhand sind durch das Ganze verstreuet. Michael Haydn hielt das Original als ein Andenken an den Freund und Künstler ungemein hoch, auch Mozart soll auf diese Arbeit Werth gelegt haben.

Im Hause des Vaters fanden sie mehrere Kostgänger. „Mein Sohn ist und bleibt in Wien", schreibt dieser an Breitkopf (29. April 1782). „Unterdessen habe ich eine Unterhaltung mit zwey Schülern, dem zwölfjährigen Sohne und dem vierzehnjährigen Töchterchen des Hrn. Marchand Theaterdirectors in München, die bey mir in der Erziehung sind und ich Hoffnung habe aus dem Knaben einen großen Violin- und Clavierspieler, und aus dem Mädchen eine große Sängerin und vortreffliche Clavierspielerin zu bilden". Zu ihnen war noch die neunjährige Johanna Brochard, Tochter der berühmten Schauspielerin gekommen, welche in den Jahren 1783 und 1784 Leopold Mozarts Unterricht genoß[8]. Wolfgang nahm an den talentvollen Schülern regen Antheil. Der Margarethe Marchand, welche er als Frau Danzi in München wieder sah, ließ er sagen (31. Oct. 1783), „sie soll im Singen keinen Fuchsschwanz gleichen, denn die Leckereien und Küssereien sind nicht allezeit angenehm. Nur dumme Eseln kann man mit so etwas betrügen. Ich wenigstens will lieber einen Bauernkerl gedulden, als daß ich mich durch so falsche Kalfatereien übertölpeln lassen könnte, die doch so übertrieben sind, daß man sie mit Händen greifen kann". Nach dem, was später über ihre Leistungen berichtet wird, scheint sie guten Rath angenommen zu haben[9]. Auch für den Bruder Heinrich

8 Lipowsky Bayerisch. Mus. Lex. S. 36.
9 Rochlitz Für Freunde d. Tonk. III S. 179.

interessirte er sich und ließ ihm bestellen (6. Dec. 1783), daß er in Linz und Wien schon vieles zu seinem Vortheil geredet habe. „Er soll sich recht auf das Staccato begeben; denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen". In Salzburg war damals auch die blinde Klavierspielerin Mar. Ther. Paradies gegenwärtig, welche mit L. Mozart befreundet worden war und nun auch mit Wolfgang in Verkehr trat[10], der später für sie ein Concert schrieb (I S. 727).

Was Mozart aber am meisten am Herzen lag, seinem Vater wie seiner Schwester das Vorurtheil gegen seine Frau zu benehmen und ein Verhältniß herzlicher Zuneigung zwischen ihnen zu begründen, das schlug leider fehl. Eine äußerliche Annäherung scheint durch diesen Besuch wohl erreicht zu sein, allein alle Anzeigen weisen darauf hin, daß weder der Vater noch Marianne sich zu Constanze hingezogen fühlten. Mozart soll unzufrieden gewesen sein, daß man seine Frau nicht mit einigen der Pretiosen erfreute, welche er in seiner Jugend geschenkt erhalten hatte[11]. Dieser Zug ist allerdings charakteristisch; wir sahen schon, daß L. Mozart sich durch die Verheirathung seines Sohnes zur äußersten Strenge in dieser Rücksicht berechtigt glaubte, besonders gegen die Schwiegertochter, welche er für eigennützig hielt. Es ist daher nur zu begreiflich, daß Constanze, welche die Abneigung der Seinigen unmittelbar empfunden hatte, keinen Grund fand die Anhänglichkeit ihres Mannes an dieselben zu pflegen. Nicht desto weniger war dieselbe in seinem Herzen so fest gewurzelt, daß in seinen Briefen, wenn sie gleich seltener werden, überall die alte kindliche Liebe und Ehrfurcht unverändert sich ausspricht.

Nach einem Aufenthalt von fast drei Monaten reisten sie wieder nach Hause; von Linz aus stattete Mozart seinem Vater den folgenden Reisebericht ab:

Wir sind gestern, den 30sten October früh um 9 Uhr, glücklich hier angelangt. Den ersten Tag haben wir in Vöcklbruck übernachtet. Den folgenden Tag sind wir Vormittags in Lambach angekommen, und ich kam eben recht, um bey dem Amte das Agnus Dei mit der Orgel zu begleiten. Der Hr. Prälat (der Mozarts 1767 freundlich aufgenommen hatte) hatte die größte Freude, mich wieder zu sehen. Wir blieben den ganzen Tag dort, wo ich auf der Orgel und einem Clavichord spielte. — Ich hörte, daß den andern Tag zu Ebersperg bey Herrn Pfleger Steurer eine Opera aufgeführt, mithin ganz Linz alldort versammelt seyn werde, und entschloß mich also, auch dabey zu seyn, und wir fuhren dahin. (Da kam gleich der

10 Wien. Mus. Ztg. 1817 S. 289.
11 Nissen Vorr. S. XVIII.

junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir und sagte, daß sein Herr Vater schon 14 Täge auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich müßte bey ihm logiren. Als wir den andern Tag zu Linz beym Thore waren, stand schon ein Bedienter da, um uns zum alten Grafen Thun zu führen, allwo wir nun auch logiren. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, wie sehr man uns in diesem Hause mit Höflichkeiten überschüttet. Dienstag, als den 4ten November, werde ich hier im Theater Accademie geben, und weil ich keine einzige Sinfonie bey mir habe, so schreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig seyn muß. Meine Frau und ich küssen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, daß wir Ihnen so lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht sehr für alles Empfangene[12].

Welche Symphonie es sei, die Mozart in Linz componirte, ist nicht mit voller Sicherheit zu bestimmen. Holmes vermuthet (p. 235), daß es eine Symphonie in C dur sei (425 K. Part. 6), welche nach H. F. Niemetschek einem Grafen Thun gewidmet war, was diese Vermuthung unterstützt. Dagegen glaubte André, daß eine nicht gedruckte Symphonie in G dur (444 K.) die in Linz componirte sei, wofür sprechen könnte, daß die Partitur nur bis in die erste Hälfte des Andante von Mozarts Hand geschrieben, von da an durch einen Copisten ergänzt ist; höchst wahrscheinlich, weil Mozart um Zeit zu gewinnen von der letzten Hälfte gleich die Stimmen ausschrieb, wie er das bei großer Eile auch sonst wohl that. Auch das kleinere Orchester, die knapperen Dimensionen und der leichtere Charakter dieser Symphonie — denn die in C dur ist der Anlage und Behandlung nach bedeutender — würden dazu stimmen. Uebrigens gehören beide Symphonien der Zeit und Art nach zu einander und bezeichnen in eigenthümlicher Weise eine Uebergangsstufe in Mozarts Instrumentalmusik: nirgends tritt der positive Einfluß der Haydnschen Symphonien in gleicher Weise wie in diesen beiden hervor. Schon der Umstand ist nicht bedeutungslos, daß beide ein ziemlich pathetisches, spannendes Adagio dem Allegro, welches sehr dagegen absticht, als Einleitung vorangehen lassen; was bei Haydn bekanntlich meistentheils, bei Mozart nur ausnahmsweise vorkommt. Dann aber verräth sich in dem lebhaften munteren, dabei rauschenden und glänzenden Charakter des Ganzen, in dem Bestreben durch launige Einfälle, durch unvermuthete Contraste aller Art — in der Harmonie, in der Abwechslung von f und p, in den Instrumentaleffecten — zu reizen

12 Als L. Mozart im Jahr 1785 auf der Rückreise von Wien nach Linz kam, mußte er ebenfalls bei Graf Thun logiren; dort fand er auch den neuen Bischof Graf Herberstein (I S. 23).

und zu unterhalten, sogar in manchen Einzelheiten der technischen Ausführung unverkennbar das Studium der Haydnschen Weise und die Absicht ihm dieselbe in ihren wesentlichen Momenten abzulernen. Nirgends tritt dies deutlicher hervor als im Andante der Symphonie in G dur. Gleich das Thema, die einfachen Bässe, die Triolenfigur der zweiten Geige, dann das Minore mit der Figur im Baß und den einzelnen scharfen Accenten, — das alles sind ganz Haydnsche Züge. Auch die contrapunktische Ausführung im Finale erinnert in dieser wie in der C dur Symphonie an Haydns Manier[13]. Daß es dabei nicht auf ein wirkliches Nachahmen abgesehen sei und daß Mozarts Eigenthümlichkeit sich auch hier nicht verläugne bedarf kaum der Bemerkung. Wenn man die Symphonie in Es dur (543 K. comp. 26. Juni 1788) vergleicht, so nähert sich auch diese nicht allein durch das einleitende Adagio, sondern in manchen andern Zügen, die namentlich in dem launigen Finale hervortreten, der Haydnschen Art mehr als die übrigen Symphonien jener Zeit; aber hier ist Mozarts Individualität so entschieden vorwiegend und maaßgebend, daß sie auch jenen Zügen ihr auszeichnendes Gepräge gegeben hat.

Daß Mozart in wenigen Tagen eine Symphonie schrieb kann nicht Wunder nehmen; auffallend ist, daß er bei jenem Aufenthalt in Linz ein Ecce homo, das großen Eindruck auf ihn machte, für seine Frau zeichnete, welche dieses Blatt mit seiner Unterschrift: »dessiné par W. A. Mozart, Linz ce 13. Nov. 1783, dedié à Mme Mozart son épouse« als einen Beweis aufbewahrte „daß er auch dazu Talent hatte", wie sie an Härtel schrieb (21. Juli 1800).

Im Jahr 1785 erwiederte Leopold Mozart den Besuch seiner Kinder und hielt sich vom 10. Februar bis 25. April bei ihnen auf. Er überzeugte sich, daß sein Einkommen mehr als ausreichend sein mußte, daß das Hauswesen geordnet war, und freute sich an dem zweiten Enkel, dem kleinen halbjährigen Carl, „der gesund, freundlich und wohlauf" war. Dennoch scheint es ihm dort nicht behaglich gewesen zu sein; seine Stimmung gegen die Frau und den Sohn wurde nicht günstiger und auf den Plan des letzteren einzugehen, zu ihm nach Wien zu

13 Einzelne Züge werden bei näherer Betrachtung jedem entgegentreten; ich führe nur aus der Symphonie in C dur beispielsweise an den unvermutheten Eintritt des E moll (S. 6 Takt 8) und C dur (S. 6 Takt 12), die einzelnen starken Schläge der Blasinstrumente (S. 25 Takt 3. 4), das eigenthümliche Thema, mit dem die Bässe einsetzen (S. 28 Takt 5), im Menuett ganz besonders die neckischen Schlußtakte (S. 36 Takt 12—16), u. a. m.

ziehen mochte er wenig Neigung empfinden[14]. Aber mit der alten Freude und Bewunderung nahm er an den künstlerischen Leistungen und Erfolgen Wolfgangs Antheil. Er war zu der Zeit gekommen, wo ein Concert das andere drängte, in denen Wolfgang fast regelmäßig beschäftigt war; sein Spiel wie seine Compositionen entzückten ihn in gleicher Weise. In einer Akademie spielte Wolfgang das herrliche für die Paradies componirte Concert (456 K.); „ich war in einer so guten Loge", schreibt der Vater an Marianne, „daß ich das Vergnügen hatte, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir die Thränen in die Augen kamen", — so warm und innig empfand der alte Mann die künstlerische Schönheit. Schon am zweiten Tag nach der Ankunft des Vaters hatte Mozart Haydn zum Quartett zu sich eingeladen. Wenn in Gesellschaften Quartett gespielt wurde, übernahm Mozart, der in späteren Jahren nicht leicht Violine spielte, gewöhnlich die Bratsche. Kelly erzählt, daß in einer Gesellschaft von Künstlern bei Storace Quartett gespielt worden sei, bei welchem Haydn die erste, Dittersdorf die zweite Violine, Mozart Bratsche und Vanhall Violoncell gespielt habe — eine Besetzung, einzig in ihrer Art[15]. L. Mozart berichtet seiner Tochter:

> Es wurden drey der neuen Quartetten gemacht, nämlich ex B, A und C dur [458. 464. 465 K.]. Sie sind zwar ein bischen leichter als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt. Hr. Haydn sagte mir: Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört, er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse in der Composition.

L. Mozart wußte die Bedeutung eines solchen Zeugnisses aus diesem Munde zu würdigen; er fand darin die Bestätigung des Glaubens und der Ueberzeugung, für welche er die beste Kraft seines Lebens geopfert hatte, eine solche Anerkennung des Sohnes war der schönste Lohn für diesen Vater — es war der Silberblick seines Lebens.

Auch mit seinem Schüler Heinr. Marchand, der ihn begleitete und sich in einigen fremden Akademien mit großem Beifall hören ließ, legte

14 Nissen berichtet (Vorr. S. XVIII) aus den Briefen, welche L. Mozart von Wien aus an seine Tochter schrieb — von denen ich leider nur einige weniger bedeutende selbst gesehen habe — leuchte einige Kälte gegen seinen Sohn hervor.

15 Kelly remin. I p. 240 f. Holmes vermuthet, da Haydn zwar allerdings ein guter Geiger aber kein Solospieler war, daß Kelly ihn durch einen Gedächtnißfehler an Mozarts Stelle gesetzt habe (p. 267); dann wäre eher anzunehmen, daß Dittersdorf, der damals ein berühmter Violinspieler war, die erste und Haydn die zweite Geige gespielt habe.

er dort Ehre ein. Auch sonst fehlte es nicht an Genüssen und Zerstreuungen mancher Art. Er hörte Aloysia Lange, deren schöne Stimme ihm einst so viel Sorge gemacht hatte, in Glucks Pilgrimmen von Mekka und in Gretry's Zemire und Azor — dies war eine ihrer Hauptrollen —: „sie sang beydesmal und spielte vortrefflich“. Auch die Baronin Waldstädten, auf deren Bekanntschaft er sich so sehr gefreut hatte, wurde in Kloster Neuburg besucht, wo sie sich damals aufhielt; wir erfahren nicht, wie es mit der Zusammenkunft ausfiel.

Von größerer Wichtigkeit, und für einen Mann von seiner Sinnes- und Denkungsart sicherlich von ernster Bedeutung war es, daß L. Mozart durch den Einfluß seines Sohnes bewogen ward, während er sich in Wien befand ebenfalls in den Freimaurerorden einzutreten. Der scharfe Rationalismus, welcher neben streng kirchlicher Frömmigkeit in seiner Auffassung sittlicher Pflichten wie praktischer Lebensverhältnisse, in seinem kritischen Verhalten gegen Vorurtheile aller Art so stark hervortritt, macht es begreiflich, daß er Aufklärung bei einer Gesellschaft suchte, welcher ausgezeichnete und von ihm hochverehrte Männer angehörten. Wie weit er sich durch die Aufschlüsse, welche ihm dort wurden, befriedigt fühlte, ist mir nicht bekannt; ebensowenig ob er in Salzburg, wo der Orden auch Anhänger gefunden hatte, ein thätiges Mitglied gewesen sei; die Tochter glaubte zu wissen, daß seine Correspondenz mit Wolfgang seit dieser Zeit sich auf Gegenstände der Freimaurerei bezogen habe (S. 2).

Von Wien reiste Leopold Mozart über München, wo er sich ebenfalls gut unterhielt, nach Salzburg zurück. Dort fand er eine Verfügung seines gnädigsten Herrn vor, daß ihm, da er seinen sechswöchentlichen Urlaub eigenmächtig überschritten hatte, wenn er nicht bis Mitte Mai eingetroffen sei, „bis auf weitere Anschaffung keine Besoldung mehr verabfolgt werden solle“. Man begreift, daß er seiner Tochter klagte, wie sehr er sich dort langweile. Den Sohn sah er nicht wieder. Eine leise Hoffnung, welche er gegen Marianne äußerte, daß Wolfgang, der lange Zeit nicht geschrieben, ihn vielleicht durch einen Besuch überraschen werde (16. Sept. 1785), ging nicht in Erfüllung; er selbst machte zwar im Februar 1787 mit Heinrich Marchand noch einen Ausflug nach München, aber nach Wien kam er nicht wieder. Mit väterlichem Stolz ließ er sich von Wolfgangs glänzenden Erfolgen in Prag berichten und versäumte nicht, seiner Tochter mitzutheilen, daß Pater Edmund, der zum Besuch in Wien gewesen war, erzählt hatte, ganz Wien halte Wolfgang für den größten der dort

lebenden Tonkünstler (3. Febr. 1786). Mit sorgender Theilnahme verfolgt er die Gestaltung der äußeren Umstände seines Sohnes, aber er weist mit consequenter Strenge jeden Anspruch auf thätige Unterstützung zurück, auf die dieser durch seine Selbständigkeitserklärung sich selbst das Recht genommen habe; nur seinen väterlichen Rath, nicht immer in der schonendsten Form, ihm zu ertheilen, ist er stets bereit. So bleibt er sich selbst gleich, und die Rührigkeit und Thätigkeit, welche er im Verkehr mit dem fernen Sohn nicht mehr wie früher entwickeln kann, tritt in seinen Beziehungen zur Tochter unausgesetzt in gleicher Weise hervor. Indessen blieb er von den Schwächen und Leiden des Alters nicht unberührt; auf eine theilnehmende Anfrage nach seinem Befinden antwortet er Mariannen (24. Febr. 1787):

> Bei einem alten Manne kann keine Rede von vollkommener Gesundheit mehr sein, da immer etwas fehlt und ein alter Mann abnimmt wie die Jugend aufnimmt. Kurz man muß flicken, so lange man flicken kann. Dermalen kann eine gute Hoffnung auf das bessere Wetter setzen. Uebrigens wirst Du mich ganz natürlich sehr mager finden, welches aber in der Hauptsache nichts thut.

Er hatte noch die Freude, die Geschwister Storace und Kelly zu sehen; Mlle. Storace hatte freilich den ausführlichen Brief, welchen Mozart ihr mitgegeben hatte, so gut verpackt, daß sie ihn nicht abgeben konnte, aber die mündliche Unterhaltung mit so nahen Freunden des Sohnes konnte mehr als Ersatz sein. Bald nachher fing er an zu kränkeln, auf die Kunde davon schrieb ihm Wolfgang (4. April 1787):

> Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt — um so mehr, als ich aus Ihrem letzten vermuthen konnte, daß Sie sich Gott Lob recht wohl befänden. — Nun höre aber, daß Sie wirklich krank seyen! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, — obwohlen ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer von allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde; und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie

von Herzen Jedem meiner Mitmenschen. Ich habe Ihnen in dem Briefe, so die Storace eingepackt hat, schon über diesen Punkt bey Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebsten, besten Freundes, Grafen von Hatzfeld, meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahr alt, wie ich — ich bedaure ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich. Ich hoffe und wünsche, daß Sie sich während ich dieses schreibe, besser befinden werden; sollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht besser seyn, so bitte ich Sie bey . . . . . mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind als es menschenmöglich ist, in Ihren Armen seyn kann; ich beschwöre Sie bey Allem, was — uns heilig ist. Doch hoffe ich bald einen trostreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffnung küsse ich Ihnen sammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig

Ihr gehorsamster Sohn.

Dieser Brief drückt das Siegel auf das schöne, echt menschliche Verhältniß, welches zwischen Vater und Sohn bestand: im Angesicht des Todes stehen sie als Männer einander gegenüber, gefaßt durch die Ueberzeugung, daß echte Liebe und Treue, ernstes Streben nach Wahrheit und Sittlichkeit über die Schranken des irdischen Daseins hinausreichen.

Zwar schien sich der Vater wieder zu erholen, er fühlte sich besser und schrieb noch am 26. Mai seiner Tochter, daß er sie mit ihrer Familie zu Pfingsten erwarte; aber diese Freude erlebte er nicht mehr. Am 28. Mai 1787 endigte ein rascher Tod[16] das Leben eines Mannes, der durch einen seltenen Verein von klarer Einsicht und unermüdlicher Thätigkeit, von gleich unbestechlicher Liebe und Strenge die schwierige Aufgabe gelöst hat, einen genialen Sohn zum Künstler zu erziehen.

Die persönlichen Verhältnisse, unter welchen Mozart seit seiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein seine gemüthliche, sociale und bürgerliche Existenz, sondern die meisten derselben wirkten unmittelbar auch auf den Componisten ein; ein Versuch, sich dieselben näher zu vergegenwärtigen, ist daher unerläßlich.

Das Verhältniß mit der Schwiegermutter war anfangs, wie sich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu dessen Beruhigung schrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in

16 Mozart meldete die Trauerbotschaft gleich seinem Freunde Gottfr. v. Jacquin: „Ich benachrichtige Sie, daß ich heute als ich nach Haus kam die traurige Nachricht von dem Tode meines besten Vaters bekam. — Sie können sich meine Lage vorstellen!“

demselben Hause[17], allein schon bei dem zweiten Besuch, welchen er ihr mit seiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit, daß die arme Constanze weinte, und sie nahmen sich deshalb vor, nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Später ließ diese Spannung nach und offenbar war es hauptsächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig solchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch", berichtet Sophie Haibl. „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorstadt, in welcher sie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und sagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama, haben Sie eine kleine Jause [Vesperbrod]. Er kam niemals leer zu uns". Besonders die jüngste Schwester Constanze's, Sophie, verkehrte sehr viel in Mozarts Hause; bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schwester fand sie dort nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen, was sie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der größten Bereitwilligkeit that. Auch an Mozarts letztem Krankenlager finden wir sie als treue Pflegerin.

Mit seinem Schwager Lange und Aloysia[18] scheint sich gleich ein ungezwungener, freundschaftlicher Verkehr gebildet zu haben. Sie lebte mit ihrem Manne nicht glücklich, wovon er selbst die Schuld auf Zwischenträgereien schiebt[19], wiewohl es notorisch war, daß er sie durch Eifersucht quälte, wozu er ihr selbst Veranlassung gab[20]. In Beziehung auf Mozart wenigstens muß Lange keine Eifersucht mehr gefühlt haben; sonst hätte er schwerlich in der (I S. 743) erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während seine Frau Colombine und Mozart den Harlekin spielte. Sie gestand später, daß sie als junges Mädchen Mozarts Bedeutung nicht zu würdigen vermocht habe und zeigte sich als große Verehrerin seiner Musik und als seine aufrichtige Freundin[21]. Auf den freundschaftlichen Umgang, den Mozarts auch

17 „Mein Sohn schrieb mir vormals", schreibt L. Mozart der Baronin Waldstädten (23. Aug. 1782), „daß er, sobald er sich verheyrathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieses Haus auch wirklich verlassen haben. Ist es nicht geschehen, so ist es sein und seiner Frau Unglück".

18 Vor dem ersten Bande der Ephemeriden der Literatur und des Theaters (Berl. 1785) sind die Portraits von Lange und seiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. Ihr Gesicht zeigt edle Formen und Züge, erscheint aber, wahrscheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten sollte.

19 Lange Selbstbiogr. S. 118.

20 Friedel Briefe aus Wien S. 409.

21 A. M. Z. III S. 659.

später mit den „Langeschen“ unterhielten, weisen mancherlei Andeutungen in den Briefen hin. Es war denn auch natürlich, daß sie sich mit ihren künstlerischen Leistungen gegenseitig zu Hülfe kamen. Am 10. April 1782 componirte er für seine Schwägerin eine Arie (383 K.)[22], deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
so feurig als mein Herz ihn spricht;

darauf hinweist, daß sie in einer Benefizvorstellung zum Abschied gesungen wurde; ob vor einer Kunstreise, oder ob Mad. Lange damals entlassen und gleich darauf wieder engagirt wurde, weiß ich nicht. Die Composition (in G dur), welche die Form eines Liedes von zwei Strophen beibehalten hat, ist sehr einfach, leicht und gefällig, wie es für ein Gelegenheitsstück angemessen ist, und herzlich. Eigenthümliche interessante Züge fehlen nicht, z. B. Vorhalte und durchgehende Noten auf einem Orgelpunkt, welche auch moderne Musiker pikant finden dürften. Die Begleitung ist leicht aber fein, die Saiteninstrumente spielen durchgängig pizzicato, was Mozart bekanntlich nicht allzu oft gebraucht; Flöte, Oboe und Fagott als Soloinstrumente, aber ohne alle Bravur, angewendet beleben aufs zierlichste die einfachen Contoure. Im folgenden Jahr (8. Jan.) componirte er ein Rondo (416 K., Part. 1) Mia speranza adorata, welches sie zuerst in einem Concert auf der Mehlgrube sang, eine durch Zartheit und Feinheit ausgezeichnete Composition, welche zumeist auf gefühlten Vortrag berechnet ist, und nur beiläufig die Höhe und Geläufigkeit der Sängerin in Anspruch nimmt. Im März desselben Jahres unterstützten sie sich wechselseitig in ihren Concerten (I S. 723 f.).

Seitdem die italiänische Oper wieder eingeführt war, kam es nicht selten vor, daß Mozart gebeten wurde, einzelne Stücke zum Einlegen zu componiren. Als im Jahr 1783 Anfossi's 1778 componirte Oper Il curioso indiscreto zur Aufführung kam, ersuchten Mad. Lange und Adamberger, welche als deutsche Sänger in der italiänischen Oper mit mancherlei Cabalen zu kämpfen hatten und bereits aus Erfahrung wußten, daß sie mit Mozarts Arien Glück machten, diesen zu dem ersten Debut für sie ein paar dankbare Arien zu dieser Oper zu schreiben. Er war wie immer dazu bereit, allein er sollte erfahren, daß man ihm nicht ohne Widerstand gestatten wolle, auch in der italiänischen

22 An demselben Tage schrieb Mozart seinem Vater einen Brief voll Unruhe über seine eigenen Angelegenheiten: auch hier sieht man, daß der wahre Künstler sich von dem, was den Menschen drückt und beängstigt, im Schaffen frei macht.

Oper sich geltend zu machen. **Wir haben seinen eigenen Bericht in einem Brief an seinen Vater** (2. Juli 1783):

Die Oper ist vorgestern Montags zum erstenmal gegeben worden; es gefiel gar Nichts, als die zwey Arien von mir, und die zweyte, welche eine Bravur-Arie ist, mußte wiederholt werden. — Nun müssen Sie wissen, daß meine Feinde so boshaft waren, schon vornhinein auszusprengen: Mozart will die Opera des Anfossi corrigiren. Ich hörte es. Ich ließ also dem Grafen Rosenberg sagen, daß ich die Arien nicht hergäbe, ausgenommen, es würde Folgendes sowohl deutsch als welsch dem Opernbüchl beygedruckt:

Verwarnung.

Die beyden Arien, Seite 36 und 102, sind von Herrn Maestro Mozart aus Gefälligkeit für Madame Lange, und nicht vom Herrn Meister Anfossi in Musik gesetzt worden. Dieses wird zur Ehre desselben hiermit bekannt gemacht ohne nur im Mindesten dem Ansehen und dem Rufe des vielberühmten Neapolitaners zu nahe zu treten.

Es wurde beygedruckt, und ich gab die Arien her, welche sowohl mir als meiner Schwägerin unaussprechliche Ehre machten[23]. — Und die Herren Feinde sind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht so viel mir als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, daß ich Ihnen geschrieben, daß ich auch für den Adamberger ein Rondo gemacht habe. Bey einer kleinen Probe, wo das Rondo noch gar nicht abgeschrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und sagt ihm, daß der Graf Rosenberg nicht gern sähe, daß er eine Aria einlegte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Rosenberg und dermalen zur Unzeit stolz, wußte sich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und sagte: Nun ja, um zu zeigen, daß Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat, und nicht nöthig hat, sich erst durch für ihn geschriebene Musik Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht, und sein Leben lang keine Arie einlegen. Was war der Erfolg davon? Das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn wenn er mich heute ersuchte, ihm das Rondo zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es sehr gut in eine der meinigen Opern brauchen. Das Aergste aber dabey ist, daß die Prophezeihung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich daß der Graf Rosenberg sammt der Direction gar kein Wort davon weiß, und daß es nur so ein Pfiff des Salieri war.

Adamberger hätte sich allerdings in der Arie (420 K., Part. 8) per pietà non ricercata[24] aufs glänzendste zeigen können. Sie ist

23 In der Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1783 S. 559 wird aus Wien berichtet: „30. Juni 1783, Il curioso indiscreto zum erstenmal. Mad. Lange sang heute zum erstenmal in der italiänischen Oper und das Publicum bewies trotz aller Cabale, wie sehr es ihr Talent schätze". Vgl. Lange's Selbstbiogr. S. 119.

24 Auf dem Autograph (21. Juni 1783) steht: „Müssen alle Stimmen her-

breit angelegt und giebt dem Sänger Gelegenheit, Stimme, Vortrag und Fertigkeit zu zeigen; eine gewisse würdige Haltung tritt auch hier hervor. Sehr schön sind die Blasinstrumente in derselben gebraucht. Vergleicht man den vollen, gesättigten Klang derselben mit der Wirkung der Blasinstrumente in der (I S. 671) angeführten Arie, wird man gewahr, in wie genauem Zusammenhang die Klangfarbe der Instrumente mit der Art der Motive und ihrer Durchführung im Kunstwerk stehen.

Von den beiden Arien der Lange ist die erste, Vorrei spiegarvi oh Dio! (418 K.). am 20. Juni componirt, ein breitangelegtes Musikstück, in welchem namentlich der erste langsame Satz sehr fein im Detail ausgeführt ist. Sie drückt die zaghafte Verlegenheit einer Trauernden aus, die ihren Kummer gern aussprechen möchte, aber nicht darf; es ist daher sehr wohl berechnet, daß das begleitende Orchester den Faden des Musikstücks fortspinnt, während die Singstimme in abgebrochnen Phrasen sich vernehmen läßt. Eine einfache Begleitungsfigur, von der zweiten Geige und Bratsche pizzicato vorgetragen, bildet gewissermaßen den Canevas, auf welchen die Zeichnung aufgetragen wird, deren Hauptmotive die Oboe ausführt, indem sie die Cantilene, bald mit der Singstimme zugleich, bald sie ablösend, durchführt; darum schlingt sich arabeskenartig eine leichte Figur, welche von den ersten gedämpften Geigen fortwährend festgehalten wird, während Hörner und Fagotts in gehaltenen Accorden dem Ganzen Haltung und Schattirung geben. Indem hier Situation und Stimmung eine unruhige und vielfach wechselnde Modulation bedingen, wird dieser Satz ein Muster für Mozarts Kunst, ein Dessein zu entwerfen und bei der größten Feinheit und Mannichfaltigkeit der Detailausführung mit Sicherheit festzuhalten. Das darauf folgende Allegro läßt in seiner treibenden Hast den Charakter der opera buffa deutlicher hervortreten, der im ersten Satz mit großer Feinheit und Zurückhaltung behandelt ist. Neben diesen Vorzügen der musikalischen Gestaltung und dramatischen Charakteristik ist die Geschicklichkeit bemerkenswerth, mit welcher die hohe Stimmlage und die Bravur der Sängerin ins glänzendste Licht gestellt sind[25]. Die zweite Arie No che non sei capace (419 K.) —

ausgezogen werden und radoppirt — gleich aber die parte cantante und gleich dem Herrn Adamberger hinschicken".

25 Die vollständig ausgeschriebene Melodie einer Sopranarie (178 K.) hat sich erhalten, deren Text Ah spiegarti oh Dio vorei nur im Ausdruck von dieser ab-



welche durch die gleiche Personalbezeichnung Clorinda dieser Oper zugewiesen wird — ist allerdings eine Bravurarie in des Wortes verwegenster Bedeutung. In zwei Allegrosätzen fahren die Passagen bis in die höchste Höhe wie ein Feuerwerk aus einem melodisch-declamatorischen Gesange von lebhaft stolzem Charakter. Auch das Orchester macht tüchtigen Lärm dazu, aber so, daß die Singstimme immer geschont bleibt.

Sehr erfreuet war Mozart, als Lange's, denen ein mehrmonatlicher Urlaub ertheilt worden war, zu der ihnen bewilligten Benefizvorstellung seine Entführung aus dem Serail wählten, was er nicht versäume, dem Vater zu melden (10. Dec. 1783)[26]: Diese Wahl war übrigens auch in ihrem eigenen Interesse, denn die Oper war beliebt und die Partie der Constanze wie für die Lange geschrieben. Kelly, der sie als eine der ersten Sängerinnen bewundert und erzählt, daß Steph. Storace sie sowohl dem Umfang ihrer Stimme als der brillanten Bravur nach der Bastardella (I S. 111 f.) gleichgestellt habe, meint, die Partie der Constanze sei recht eigentlich „ein Compaß" für ihre Stimme gewesen[27]. Auch als sie am 25. Nov. 1785[28] zum erstenmal nach einer schweren Krankheit in der Entführung wieder auftrat, wurde sie „verdienstgemäß aufs beste empfangen"[29], und in dieser Rolle erwarb sie sich, namentlich durch die Bravourarie, noch später auch auswärts den größten Beifall[30].

Mozart hat für sie am 14. März 1788 noch eine Arie (538 K.) Ah se in ciel benigne stelle (aus Metastasio's Eroe cinese 1, 2) componirt, wahrscheinlich zum Concertgebrauch. Sie ist sehr lang ausgeführt und auf die Entfaltung ihres Stimmumfangs und einer gegen früher wo möglich noch gesteigerten Bravur berechnet, übrigens aber, sowohl was die Erfindung als die Bearbeitung anlangt, weniger bedeutend als die bereits erwähnten Arien. Es fehlt zwar weder an in-

weicht, offenbar eine erste, dann zurückgelegte Recension. Auch von Adambergers Arie ist die so skizzirte Singstimme noch vorhanden, und auf demselben Blatt ist auch die Bravurarie angelegt.

26 Die Aufführung fand am 25. Jan. 1784 statt und wurde am 1. Febr. wiederholt (Wien. Ztg. 1784 Nr. 7 Anh. Nr. 9 Anh.).

27 Kelly remin. I p. 253.

28 Die Berichte von ihrer Kunstreise im Jahr 1784 aus Berlin, Dresden, Leipzig, Schwedt und Hamburg sind voll Bewunderung (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 160. II S. 138).

29 Wien. Ztg. 1785 Nr. 97.

30 So in Amsterdam 1798 (A. M. Z. III S. 659), in Paris 1802 (A. M. Z. IV S. 322).

teressanten Zügen, namentlich in harmonischer Beziehung, noch an ausdrucksvollen Stellen, aber sie stehen neben einander und sind nicht in der Art zu einem Ganzen verschmolzen, wie man es sonst bei Mozart gewohnt ist.

Sucht man sich aus den in Wien componirten Arien ein Bild von Al. Lange als Sängerin zu machen, so findet man die eigenthümlichen Vorzüge des jungen Mädchens (I S. 428 f. 516 ff.) zur größten Vollendung entwickelt[31]. Die fabelhafte Höhe der Stimme, welche mit Leichtigkeit bis [Notenbeispiel] hinaufsteigt, ist zwar in der letzten Arie ziemlich bis [Notenbeispiel] ermäßigt, aber daneben erscheinen die tieferen Töne mehr ausgebildet, so daß sogar Sprünge wie [Notenbeispiel] möglich waren. Die Geläufigkeit der Stimme erscheint in der erstaunlichsten Weise nach den verschiedensten Richtungen hin ausgebildet, und wenn es gleich hauptsächlich Mozarts Verdienst ist, daß dieses Passagenwerk durchgehends geschmackvoll, interessant und vielmals sehr ausdrucksvoll ist, so wird für den Vortrag doch auch eine Sängerin von feiner Bildung und Geschmack erfordert. Heftige Leidenschaft und Feuer treten auch hier nicht hervor, sondern Anmuth und Zartheit, auch im Ausdruck des Gefühls. Beachtenswerth ist, wie discret und bescheiden in allen diesen Arien das Orchester gegen die Singstimme gehalten ist. Hufeland schrieb 1783, daß die Stimme der Lange die schönste sei, die er je gehört habe, ungemein angenehm und einschmeichelnd, etwas zu schwach vielleicht fürs Theater[32], womit Cramer übereinstimmt[33]. So war es wohl auch eine Rücksicht auf die eigenthümliche Klangfarbe dieser Stimme, daß Mozart die Blasinstrumente nicht in vollerer Zusammensetzung, namentlich nie Clarinetten, gebraucht, sondern die zartere Oboe vorwalten läßt.

Die älteste Schwester, Josepha, trat erst spät, nachdem sie sich mit dem Violinspieler Hofer verheirathet hatte, als Sängerin auf Schikaneders Theater auf. Außer einer hohen und geläufigen Stimme,

31 Vgl. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 39 f.
32 Alsatia 1853 S. 92 f.
33 Magaz. d. Mus. II S. 185.

welche das Erbtheil der Weberschen Töchter gewesen zu sein scheint, hatte sie keine ausgezeichnete Begabung, auch fehlte es ihr an musikalischer Bildung und Mozart soll sich viel Mühe gegeben haben, ihr ihre Partien einzustudiren. Er schrieb auch für sie am 17. Sept. 1789 eine Bravourarie (580 K.), „Schon lacht der holde Frühling", um sie als Rosine in die deutsche Bearbeitung von Paesiello's Barbier von Sevilla einzulegen, von welcher nur der Partiturentwurf erhalten ist. Sie ist nicht bedeutend und erinnert in der ganzen Behandlung der Coloratur an die Arien der Königin der Nacht, denen sie übrigens nicht entfernt gleich kommt. Auch seines Schwagers Hofer nahm Mozart sich an, indem er ihm, der kein sehr ausgezeichneter Geiger war, namentlich seine Quartetts sorgfältig einstudirte; und bei seiner letzten Kunstreise nach Frankfurt nahm er ihn mit sich, um ihm durch seinen Namen das öffentliche Auftreten zu erleichtern und ihm, der in sehr beschränkten Verhältnissen lebte, zu einer guten Einnahme zu verhelfen.

Auch ohne daß Familienrücksichten Einfluß übten, finden wir ihn stets bereit auszuhelfen. Als Nancy Storace, welche im Figaro die Susanna gesungen hatte, Wien verließ, componirte er für sie die schöne Arie mit obligatem Klavier (505 K., Part. 6), das er selbst in ihrem Concert spielte[34]. Er wählte dazu den Text der Arie, welche zu der Wiener Aufführung des Idomeneo für Idamante nachcomponirt war, Non temer amato bene (Beil. X). Der Umstand, daß Idamante sich mit seinen Klagen und Betheuerungen an die anwesende Ilia wendet, veranlaßte vielleicht, daß für sie die Begleitung eines obligaten Instruments besonders passend erschien, und in der That übernimmt das Klavier, an manchen Stellen auf überraschend schöne und ausdrucksvolle Weise, die Rolle des liebenden Wesens, mit welchem die Sängerin sich unterhält, indem es ihre Aeußerungen bald herauszufordern, bald zu erwiedern scheint. In dieser Hinsicht wie durch Ton und Haltung übertrifft diese Arie bei weitem die früher mit obligater Violine componirte; der Geist des Figaro weht in derselben und man erkennt das durch einen leisen Hauch von Schwärmerei beseelte innige Gefühl der Gräfin in derselben wieder.

Auch die widerwärtige Erfahrung, welche Mozart mit den Einlegestücken für Anfossi's Curioso indiscreto gemacht hatte, hielt ihn nicht ab, sich bei der nächsten Veranlassung wiederum gefällig zu erweisen. Am 28. Nov. 1785 wurde Bianchi's Villanella rapita auf

34 Das Autograph hat die Ueberschrift Composta per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart, 26 di Dec. 1786.

die Bühne gebracht[35], und man ersuchte Mozart, durch einige Ensemblesätze der Oper nachzuhelfen. Die schöne Celestine Coltellini, zweite Tochter des Dichters Coltellini, welcher den Text zu Mozarts erster Oper geschrieben hatte (geb. 1764), war vom Kaiser Joseph selbst in Neapel, wo sie seit 1779 mit Beifall sang[36], schon Ende 1783 engagirt worden. Sie trat am 6. April 1785 in Cimarosa's Contadina di spirito zuerst auf[37] und nahm, da Mlle. Storace ihre Stimme bei der ersten Aufführung von ihres Bruders Oper Gli sposi malcontenti am 1. Juni 1785[38] für eine Zeitlang völlig verloren hatte[39], deren Stelle ein. Ihre Stimme war nicht ausgezeichnet und von mäßigem Umfang, aber sie war vorzüglich gebildet, sang mit hinreißendem Ausdruck und bezauberte durch ihr feines Spiel, namentlich in komischen Rollen[40]. Diese Eigenthümlichkeiten treten auch in dem reizenden Terzett und Quartett Mozarts unverkennbar hervor, in welchen sie eine etwas einfältige naive Bäuerin vorstellt, welche sich von einem Grafen beschenken läßt, ohne weder von seinen Absichten, noch von der Eifersucht und dem Verdruß ihres Bräutigams und Vaters das Geringste zu begreifen. Die Freude, mit welcher sie im Terzett (450 K.) Mandina amabile (componirt 21. Nov. 1785) das Geld in Empfang nimmt, und die Unbefangenheit, mit der sie dem Grafen auf seine Bitte die Hand mit den Worten reicht: ecco, servitevi! ist nicht gerade fein vom Dichter gezeichnet, aber Mozart hat es mit soviel Grazie und Schelmerei ausgeführt, daß eine gute Schauspielerin Gelegenheit hat, das detaillirteste Spiel zu entwickeln. Der Eingang hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerlina. Dieses steht dem Charakter der handelnden Personen gemäß um einige Grade höher; wenn man beide vergleicht, wird man sehen, wie fein abgewogen nach den gegebenen Grundverhältnissen jedesmal Mozarts Charakteristik ist. Auch als der eifersüchtige Bräutigam sehr leiden-

35 Wien. Ztg. 1785 Nr. 97 Anh. Ob Bianchi seine Oper für Wien, oder für Venedig geschrieben hat, weiß ich nicht. Die Angabe (A. M. Z. XXIV S. 485) Kaiser Joseph II habe sie in Form eines Pasticcio componiren lassen ist unrichtig. Die Ouverture, welche in Leipzig (A. M. Z. XIII S. 168) und Wien (A. M. Z. XXIV S. 485) als eine von Mozart zu dieser Oper componirte gegeben wurde, ist die in Salzburg 1779 geschriebene (319 K., vgl. I S. 523).

36 Kelly remin. I p. 48.

37 Wien. Ztg. 1785 Nr. 29 Anh.

38 Wien. Ztg. 1785 Nr. 46 Anh.

39 Kelly remin. I p. 234.

40 Cramer Mag. d. Mus. II S. 62 f. Reichardt musik. Monatsschr. S. 38. Scudo mus. anc. et mod. p. 18 ff.

schaftlich dazwischen fährt, und der Graf sich mit guter Manier davon zu machen sucht, begreift sie nicht, was vor sich geht, und Mozart hat die willkommene Gelegenheit, diese Gegensätze zu einem trefflich gegliederten, lebhaft bewegten Ganzen zu vereinigen. Von herrlicher Wirkung ist, nachdem das Duett sich in A dur und den nächst verwandten Tonarten mit einer Art von wollüstigem Behagen geschaukelt hat, der Eintritt von A moll und das rasche Ausweichen nach C dur; auch als es wieder nach A dur zurückgegangen ist, drängen sich die Molltöne der Eifersucht immer wieder dissonirend ein. Das Quartett (479 K.) Dite almeno, in che mancai (componirt 15. Nov. 1785) hat eine weniger scharf gezeichnete Situation. Mandina steht zuerst den Vorwürfen ihres Bräutigams und Vaters in größter Einfalt gegenüber; als der Graf dazu kommt, giebt es einen heftigen Zank zwischen den Männern, von dem sie wieder den Grund nicht begreift und nur zu jedem Opfer bereit auf wahrhaft rührende Weise um Mitleid und Schonung bittet. Diese ihre Ruhe der zungengeläufigen Erregtheit der Männer gegenüber giebt auch diesem Satze seinen eigenthümlichen Charakter; ihn lebendig auszuprägen war Aufgabe der Sängerin, deren Partie namentlich in den schmeichelnden und flehenden Stellen vom größten Reiz und voll Gefühl ist. Uebrigens ist in echt italiänischer Art der immer steigende Tumult eines mit äußerster Lebendigkeit geführten Wortgefechtes mit sehr einfachen, wohlberechneten Mitteln dargestellt und besonders dadurch, daß, als er die äußerste Höhe erreicht, der Sturm ins Orchester verlegt wird, der feine Anstand auch des komischen Effects gewahrt. Die meisterhafte Behandlung des Orchesters im Einzelnen wie in massenhafter Wirkung hebt allein diese beiden Stücke weit über ähnliche Sätze der damaligen opera buffa hinaus. Mehr noch als die glänzende und charakteristische Klangwirkung zeichnet sie die Kunst aus, die Instrumentalpartie durchaus selbständig und reich gegliedert zu gestalten, ohne daß sie je aufhört den Singstimmen als Folie zu dienen; daß diese fein und charakteristisch behandelt sind, sich mit und neben einander frei und lebendig bewegen, und stets auf das Ganze hinwirken, bedarf kaum der Erwähnung. Von Bravur ist hier gar nichts zu finden, an der Art, wie die Singstimmen behandelt sind, ist abzunehmen, daß die Sänger nach dieser Richtung nicht bedeutend waren. Die Partie der Coltellini geht nicht über hinaus, das auch nur selten und flüchtig berührt wird, und nimmt durchaus

keine Geläufigkeit in Anspruch. Unter den Männern war offenbar Mandini der bedeutendste, für welchen später die Partie des Almaviva geschrieben wurde, und namentlich im Terzett kann der leidenschaftliche Ausdruck des Bräutigams Pippo wohl an jene Partie erinnern. Der Tenorist Calvesi (Graf) und der zweite Bassist Bussani (Biaggio) treten weniger hervor. Diese Ensemblesätze sind völlig reife und höchst anmuthige Früchte der entwickelten Mozartschen Kunst. Nur darin zeigt sich eine durch den Charakter der Oper, in welche sie eingelegt werden sollten, bedingte und daher wohlberechnete Eigenthümlichkeit, daß die Anlage und Ausführung in manchen Beziehungen einfacher ist als da, wo Mozart nur sich selbst zu geben hatte.
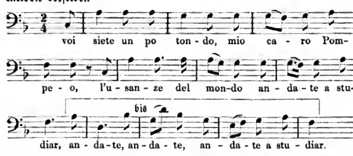
Sehr begreiflich ist es, daß Mozart für die Sänger und Sängerinnen, welche in seinen eigenen Opern auftraten, um sie sich geneigt zu erhalten, Arien nach ihrem Wunsch componirte. Er war deshalb nicht allein gern bereit, zu seinen eigenen Opern Einlegestücke zu schreiben, sondern er leistete ihnen auch außerdem gern seinen Tribut dafür, daß sie in seinen Opern sangen. Louise Villeneuve war am 27. Juni 1789 als neu engagirte Sängerin in Martins Arbore di Diana als Amor aufgetreten und war „wegen ihrem reitzvollen Aussehen, feinen ausdrucksvollen Spiel und kunstreichen schönen Gesang nach Verdienst mit Beyfall beehrt worden"[41]. Da sie als Dorabella in Così fan tutte auftreten sollte, schrieb er für sie im August 1789 eine Arie zu Cimarosa's Oper I due baroni (578 K.) Alma grande e nobil cuore, von kräftigem Ausdruck, ohne an Stimmumfang und Geläufigkeit erhebliche Ansprüche zu machen[42]. Eigenthümlicher, wiewohl nicht sehr tiefgehend, sind die beiden, für dieselbe Sängerin im October desselben Jahres zu Martins Burbero di buon cuore componirten Arien. Die erste (582 K.) Chi sa, chi sa qual sia ist ein einziger Andantesatz von gemäßigter Empfindung. Die zweite (583 K.) Vado, ma dove beginnt mit einem kurzen leidenschaftlichen Allegro, an welches sich ein Andante anschließt von sehr einfacher Anlage und Ausführung, aber mit einer gefühlvollen, wunderbar schönen Cantilene, deren Wirkung durch die herrliche Instrumentation noch sehr gehoben wird.

Eine Baßarie, welche für den neu engagirten Sgr. Franc. Albertarelli zu Anfossi's Le gelosie fortunate im Mai 1788 componirt wurde, wohl durch ähnliche Beziehungen zur Aufführung des

41 Wien. Ztg. 1789 Nr. 52 Anh.

42 Sie ist mir nur in einer alten Abschrift aus Mozarts Nachlaß bekannt.

Don Giovanni veranlaßt, ist eine muntere echte Buffoarie. Die Hauptmelodie derselben



hat Mozart bald nachher mit einer leichten, aber sehr ausdrucksvollen Aenderung im ersten Satze der C dur Symphonie verwendet, der einzige mir bekannte Fall der Art.

Als er mit dem Schikanederschen Theater in Verbindung tritt, finden wir ihn auch dort in ähnlicher Weise in Anspruch genommen. Für den Bassisten Gerl, welcher den Sarastro in der Zauberflöte sang, componirte er (8. März 1791) eine Arie (612 K.) Per questa bella mano mit obligatem Contrabaß, der von Pischlberger mit außerordentlicher Virtuosität gespielt wurde. Diese Zusammenstellung kann allerdings etwas an die Schikanederschen Effecte erinnern, und das Interesse der Arie ruht wesentlich auf der Virtuosität des Contrabassisten, die aber doch in sehr enge Grenzen eingeschlossen ist. Diese Beschränkung hat denn auch auf die Singstimme einigen Einfluß geübt, und so ist die gefällige und für eine kräftige Baßstimme auch dankbare Arie nur als ein curioses Gelegenheitsstück anzusehen.

Eine Gelegenheitscomposition ist auch das am 5. März 1788 componirte „teutsche Kriegslied" von Gleim (539 K.) Ich möchte wohl der Kaiser sein[43], welches der beliebte Komiker Friedr. Baumann d. j. mit Beziehung auf den eben begonnenen Türkenkrieg in einer Akademie im Leopoldstädter Theater am 7. März vortrug[44]. Daraus erklärt sich auch die rauschende Begleitung der türkischen Musik zu dem einfachen, sehr populär gehaltenen Lied[45].

Zieht man die Summe, so ergiebt sich, daß Mozart während seines

43 Müller Abschied S. 156.

44 Es wurde gleich angezeigt Wien. Ztg. 1788 Nr. 23 Anh.

45 Vermuthlich ist auch das im thematischen Verzeichniß unter dem 11. Aug. 1788 notirte Lied: Beim Auszug in das Feld für eine ähnliche Verwendung geschrieben; mir ist es indessen nicht bekannt geworden.

Wiener Aufenthalts von 1781 bis 1791 außer fünf Ensemblesätzen verschiedener Art wenigstens dreißig einzelne Arien[46] bei mancherlei Veranlassungen geschrieben hat, unter denen keine sich befindet, welche nicht ein künstlerisches Interesse darbietet, eine ganze Reihe aber zu den Werken ersten Ranges in dieser Gattung zählt.

Es waren aber nicht allein Gesangskünstler, welche ihn auf solche Weise in Anspruch nehmen. Wir sahen schon, daß er für das blinde Fräul. Paradies, als sie ihre Kunstreise antrat, ein Klavierconcert schrieb (I S. 727). Wie diese in früher Jugend erblindet war Marianne Kirchgäßner (geb. 1770), welche unter Schmittbauers Leitung auf der Harmonika eine ungewöhnliche Virtuosität erlangt hatte[47]. Als sie auf einer großen Kunstreise im Mai 1791 nach Wien kam, erregte sie durch ihr Spiel so sehr Mozarts Interesse, daß er für sie ein Quintett componirte, welches sie später mit außerordentlichem Beifall vorzutragen pflegte[48]. Die Zustammenstellung der Instrumente — Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello neben der Harmonika — zeigt schon, daß es damit auf eine eigenthümliche Klangwirkung abgesehen ist, die freilich sehr beeinträchtigt wird, wenn wie gewöhnlich das Klavier an die Stelle der Harmonika tritt. Dieses Instrument ist nicht allein dem Umfang nach beschränkt, da es keine eigentlichen Baßtöne hat, und seiner ganzen Beschaffenheit nach nur einer mäßigen Geläufigkeit fähig[49], sondern verlangt auch, wenn es zur Geltung kommen soll, durchgehends getragenen Gesang und den Ausdruck sanfter Empfindung. Mozart hat nun im Adagio dieser Mondscheinschwärmerei einen Ausdruck gegeben, der mitunter überschwänglich genug ist, allein im zweiten Satz geht sie in eine gehaltene, anmuthige Heiterkeit über, welche, ohne einen allzustarken Contrast zu bilden, zu einem gesunden und wohlthuenden Abschluß führt. Mit richtigem Urtheil hat er

46 Gänzlich verschollen ist eine von Mozart im Jenner 1789 notirte teutsche Arie: Ohne Zwang aus eigenem Triebe (569 K.).

47 Mus. Corr. 1790 S. 170 f. 1791 S. 69.

48 Sie kündigte an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 66 Anh.) daß sie in ihrer Akademie am 19. Juni „ein ganz neues, überaus schönes Konzertantquintett mit blasenden Instrumenten begleitet von Hrn. Kapellm. Mozart“ spielen werde. Vgl. Mus. Correspondenz 1792 S. 146. A. M. Z. III S. 127 ff. Unter den Skizzen im Mozarteum in Salzburg findet sich der Anfang eines anderen Quintetts für dieselben Instrumente in C dur.

49 In Berlin wie in Leipzig tadelte man, daß Mar. Kirchgäßner zu sehr durch schnelle und künstliche Manier, auf Kosten des wahren Charakters der Harmonika, Bewunderung zu erregen suche (Reichardt mus. Monatsschr. S. 25. Berl. mus. Ztg. 1793 S. 150. A. M. Z. II S. 254).

übrigens diesem Stück, das schon durch die Klangfarbe und harmonische Uebergänge, welche mitunter von der äußersten Kühnheit sind, so stark wirkt, eine sehr bestimmte und streng gegliederte Form gegeben, um von dieser Seite her Gesetz und Maaß wieder um so fühlbarer zu machen.

Bei einem anderen jungen Mädchen, welches er auf ähnliche Weise unterstützte, trat wenigstens das Mitleid nicht mit ins Spiel. Regina Strinasacchi aus Ostiglia (1764—1839), ein hübsches, munteres, liebenswürdiges Mädchen und eine bedeutende Violinspielerin, kam auf ihrer Kunstreise 1784 nach Wien. Mozart rühmt seinem Vater, sie habe sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiel, was dieser seiner Tochter bestätigt, als die Strinasacchi im December 1785 nach Salzburg kam (7. Dec.): „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones[50]. Ueberhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mehr mit Ausdruck spielt als eine Mannsperson". „Ich schreibe" fährt Wolfgang fort „eben an einer Sonate (454 K.)[51], welche wir Donnerstag im Theater bei ihrer Accademie zusammen spielen werden (24. April 1784). Aber die Sonate wurde nicht zur rechten Zeit fertig, und nur mit Mühe erpreßte die Strinasacchi am Abend vor dem Concert wenigstens die Violinstimme von Mozart, die sie am folgenden Morgen ohne seine Beihülfe einübte; er sah sie erst im Concert wieder. Beide spielten vortrefflich und ernteten mit der Sonate großen Beifall ein[52]. Kaiser Joseph, der zugegen war, glaubte aus seiner Loge mit der Lorgnette zu erkennen, daß Mozart keine Noten vor sich hätte; er ließ ihn zu sich rufen und ihn bitten die Sonate mitzubringen. Es war ein leeres Notenblatt mit Taktstrichen, denn Mozart hatte keine Zeit gefunden die Klavierstimme aufzuschreiben und spielte die Sonate, die er also noch gar nicht gehört hatte, aus dem Gedächtniß[53].

50 Vgl. Schink Litt. Fragm. II S. 286 f.

51 Im thematischen Verzeichniß ist sie schon unter dem 21. April 1784 notirt.

52 In der Wiener Zeitung (1784 Nr. 54 S. 1560) kündigt Torricella an von der Verfassung des berühmten Herrn Kapellmeisters Mozart drei neue Claviersonaten, wovon die dritte mit einer Violin begleitet ist, die unlängst von der berühmten Mlle. Strinasacchi im Theater mit Herrn Mozart mit allgemeinem Beifall gespielt worden und also keiner weiteren Empfehlung bedarf.

53 So erzählt die Wittwe (A. M. Z. I S. 290), etwas ausführlicher Rochlitz (für Freunde der Tonk. III S. 285 ff.).

In Wien fand Mozart einen alten Bekannten aus der Salzburger Kapelle in dem Hornisten Jos. Leutgeb wieder, der dorthin übergesiedelt war und wie Leopold Mozart schreibt (1. Dec. 1777) in einer Vorstadt (Altlerchenfeld 32) ein „Schneckenhäusl" auf Credit gekauft und einen Käsehandel angefangen hatte, von dessen Ertrag er ein Darlehen zurückzuzahlen versprach, was aber noch nicht geschehen war, als Wolfgang nach Wien kam, der für ihn um Nachsicht bittet, weil es ihm kümmerlich gehe (8. Mai 1782). Er war ein tüchtiger Solobläser auf dem Waldhorn[54], dem es freilich an höherer Bildung fehlte. Mozart war ihm zwar gern behülflich, aber er ließ seine übermüthigste Laune an ihm aus. So oft er ihm ein Solostück componirte, mußte Leutgeb eine scherzhafte Buße auf sich nehmen. Er warf z. B. alle Stimmen seiner Concerte und Symphonien durcheinander im Zimmer umher, die Leutgeb kriechend auffammeln und ordnen mußte; so lange das dauerte, componirte Mozart am Schreibtisch. Ein anderes Mal mußte Leutgeb hinter dem Ofen knien, so lange Mozart schrieb[55]. Auch die Handschriften dieser Concerte tragen die Spuren dieser Laune. Eins (417 K.) hat die Überschrift: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb, Esel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien 27. März 1783", ein anderes (495 K.) ist abwechselnd mit schwarzer, rother, blauer und grüner Dinte geschrieben. Auf ergötzlichere Weise stellt er sich, während er ein Rondo (412 K.) niederschreibt, den Hornisten blasend vor und begleitet ihn mit Bemerkungen über sein vorausgesetztes Spiel. Gleich das Tempo ist zum Scherz für die Hornstimme mit Adagio bezeichnet, während bei der Begleitung Allegro steht; auf Leutgebs Neigung zum Schleppen bezieht sich auch — nach der Bemerkung am Schluß des Ritornells A lei Signor Asino — der Zuruf beim Thema Animo — presto — sù via — da bravo — Coraggio — e finisci già (am Schluß desselben). In der Weise geht es dann fort: bestia — oh che stonatura — chi — oimè (bei einem mehrmals wiederkehrenden fis) — bravo poveretto! — Oh seccatura di coglioni! (als das Thema wiederkehrt) — ah che mi fai ridere! — ajuto (bei wiederholtem es) — respira un poco! (Pausen) — avanti, avanti! — questo poi va al meglio (als das Thema wiedereintritt) — e non finisci nemmeno? — ah porco infame! Oh come sei grazioso! — Carino! Asinino! hahaha — respira! — Ma intoni almeno una,

54 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 50.

55 Nach Mittheilungen Sonnleithners, der auch berichtet, daß Leutgeb am 27. Febr. 1811 in guten Umständen gestorben ist.

cazzo! (bei wiederholtem cis) — bravo, evviva! — e vieni à seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta (bei der vierten Wiederholung des Themas) — ah termina, ti prego! ah maledetto — anche bravura! (bei einem kurzen Lauf) bravo — ah! trillo di pecore (bei einem Triller) — finisci? grazie al ciel! — basta, basta! Leutgeb ließ sich alles gern gefallen und war froh um solchen Preis vier Concerte (412 vgl. 514. 417. 447. 495 K.) zu erlangen. Sie sind sämmtlich rasch geschrieben und leicht ausgeführt, eine eigenthümliche Bedeutung können sie nicht in Anspruch nehmen. Bei einer zweckmäßigen Kürze zwingen sie auch das für Concertvirtuosität ungeeignete Instrument nicht seinen wirklichen Charakter aufzugeben; im letzten Satz, der regelmäßig ein munteres Rondo im Sechsachteltakt ist, kommt sogar die ursprüngliche Natur des Jagdinstrumentes ganz unverholen zum Vorschein, was damals, wo die eigentliche Jagdmusik noch mehr zu sagen hatte, ohne Zweifel sehr angenehm unterhielt. Uebrigens ist die gewöhnliche Concertform beibehalten; der erste Satz ist ein in Sonatenform ausgeführtes, aber in knappen Grenzen gehaltenes Allegro, der zweite eine einfache Romanze, auf welche das Rondo folgt. Die Begleitung ist einfach, um das Horn als Soloinstrument gehörig hervortreten zu lassen, doch hat Mozart es sich selten versagt durch kleine Züge freier Bewegung in der Begleitung das Ganze schärfer und lebendiger zu gliedern. Auch das Quintett für Horn mit Begleitung von Violine, zwei Bratschen und Baß (407 K.) ist für Leutgeb geschrieben, der das Autograph besaß[56]. Die Hornstimme ist durchaus concertirend, die Saiteninstrumente dienen nur zur Begleitung, sind aber sehr selbständig und charakteristisch gehalten, so daß sie sich dem Quartettstil wenigstens annähern. Dies Musikstück ist in jeder Beziehung bedeutender und schöner als die Concerte.

Von ganz anderer Bedeutung ist dem Umfang wie dem Inhalt nach das Concert für die Clarinette in A dur (622 K.), das er in seiner letzten Lebenszeit — zwischen dem 28. Sept. und 15. Nov. 1791 — für Stadler schrieb, oder umschrieb. Es existiren sechs Blätter eines Partiturentwurfs des ersten Satzes aus früherer Zeit für Bassethorn in G dur gesetzt, das mit der Clarinettstimme bis auf wenige Aenderungen in den tiefen Tönen genau übereinstimmt. Ob aber dies Concert vollendet gewesen sei, ist nicht ermittelt, obgleich kaum wahrscheinlich. Es läßt sich erwarten, daß Mozart, welcher die Clarinette in ihrer

56 Cäcilie IV S. 306. VI S. 203.

vielseitigen Anwendbarkeit zu Ehren brachte, dieselbe auch als Soloinstrument mit besonderer Vorliebe behandeln werde, um so mehr, da er es mit einem bedeutenden Virtuosen zu thun hatte[57]. In der That sind die glänzenden Vorzüge des herrlichen Instruments ins schönste Licht gestellt. Die Contraste der verschiedenen Klangfarben in den verschiedenen Tonlagen sind auf jede Weise benutzt, namentlich die tiefen Töne, welche auch hier sogar zu den Begleitungsfiguren angewendet werden, deren wunderbare Wirkung Mozart, soviel ich weiß, zuerst entdeckt hat. Ebenso geschickt und reich ist die Fähigkeit der Clarinette im ausdrucksvollen Gesang Tonfülle und brillante Volubilität, energische Kraft und schmelzende Zartheit zu entwickeln in Anspruch genommen; und wie bei Mozart stets Uebereinstimmung des Inneren und Aeußeren ist, so finden wir hier auch größere und breitere Formen, bedeutendere Ausführung, wie sie die schwunghaften und glänzenden Conceptionen in Anspruch nehmen. Man sagt nicht zu viel, wenn man dieses Concert als die Basis der modernen Clarinettvirtuosität betrachtet. Für denselben leichtsinnigen Freund hatte Mozart am 29. Sept. 1789 das „Stadlersquintett“ für Clarinette und Saiteninstrumente (582 K.) componirt, welches im Concert für den Pensionsfond am 22. Dec. 1789 zuerst aufgeführt wurde. Schon der fremdartige und in vieler Beziehung dominirende Klang des Blasinstrumentes fordert dazu auf dasselbe als Soloinstrument den übrigen gegenüber zu behandeln, von denen es sich um so mehr isolirt, je wirksamer alle eigenthümlichen Schönheiten dieses umfangreichen Instruments, das Mozart mit solcher Vorliebe behandelte, zur Geltung kommen. Obgleich nun die Klippe die Saiteninstrumente zur bloßen Begleitung herabzudrücken oder der Clarinette zu einseitig entgegenzustellen mit Geschick und Geschmack vermieden ist, vielmehr überall, in manchen Zügen mit überraschender Feinheit, das Zusammenwirken zum Ganzen ins Auge gefaßt wird, so haben doch die heterogenen Elemente sich nicht so völlig zu einem Körper verbunden wie die Saiteninstrumente wo sie allein sind. Die ganze Behandlung ist daher leichter und loser, die Motive mehr anmuthig als bedeutend und ihre Durchbildung auch nicht so ernst und tief greifend; bei der schönsten Form und reizendsten Klangwirkung erscheint dieses Quintett — auf welches Ambros (Gränzen der Musik und Poesie S. 57) treffend den Goetheschen Ausdruck anwendet, daß dessen „ganzes Wesen in reifer, süßer Sinnlichkeit schwebe“ — mit den Saitenquintetts doch nicht völlig auf einer Höhe.

57 Schink litt. Fragm. II S. 236. Musik. Wochenbl. S. 118.



Das im thematischen Verzeichniß unter dem 1. April 1785 notirte Andante in A dur zu einem Concert für die Violine (470 K.) ist gewiß auch für einen Virtuosen geschrieben; vielleicht für Janiewicz, der damals in Wien anwesend war. Sogar als Almosen soll Mozart improvisirte Compositionen verschenkt haben. Eines Tages sprach ihn ein Bettler auf der Straße an und wies sich als einen entfernten Verwandten aus. Mozart, der kein Geld bei sich hatte, ging mit ihm ins nächste Kaffeehaus, schrieb einen Menuett mit Trio auf und schickte ihn damit zu seinem Verleger, der ihm darauf eine entsprechende Summe zahlte[58].

Seine immer bereite Gefälligkeit mußte Mozart unter den ausübenden Künstlern wohl beliebt machen, und doch hatte er nur zu oft über Undankbarkeit zu klagen, der seine Gutmüthigkeit ihn freilich immer von Neuem aussetzte. Zwischen ihm und den meisten italiänischen Gesangskünstlern jener Zeit bestand allerdings ein innerlicher Antagonismus: sie fanden seine Compositionen viel zu schwierig, und dafür lange nicht dankbar genug. Wenn es gegenwärtig auffällt, daß er in manchen Dingen der Gesangsvirtuosität nachgab, so erschienen damals diese Concessionen bei weitem nicht ausreichend, und während der Beifall des Publicums so leicht und so sicher zu gewinnen war, verschmähte Mozart diese geläufigen Mittel und suchte auf ganz anderem Wege die Wirkung zu erreichen, welche er für die rechte hielt[59]. Daher begreift man, daß die Italiäner in Wien Mozarts Opern im Ganzen nicht gern sangen, um so weniger, wenn diese Abneigung noch genährt wurde. Mozart dagegen war mit der damaligen Gesangsweise gar nicht zufrieden; „sie jagen, oder trillern und verschnörkeln", sagte er „weil sie nicht studiren und keinen Ton halten können"[60]. Mit seiner gewohnten Laune persiflirte er gern diese Art zu singen und zu componiren, indem er aus dem Stegreif am Klavier große Opernscenen im Geschmack bestimmter, wohl bekannter Künstler aufs drastischste aufführte[61].

Dergleichen Exhibitionen mochten ihm eben keine Freunde erwerben; Mozart war „schlimm" wie wir wissen und hielt seine spaßhaften Einfälle nicht leicht zurück, und diese wurden begreiflicherweise noch

58 So berichtet Parker mus. mem. II p. 179 f. „aus zuverlässiger Quelle".

59 Vgl. Niemetschek S. 75 f. Rochlitz A. M. Z. I S. 115.

60 Rochlitz A. M. Z. III S. 591 f. Man vergleiche damit Mozarts Aeußerungen über die Gabrielli und Al. Weber I S. 434.

61 Rochlitz, der dergleichen Vorstellungen erlebt hat, berichtet in seiner Weise über eine solche Bravurscene für eine Primadonna, welche Mozart auch aufgeschrieben habe (A. M. Z. III S. 591 f.).

übler aufgenommen als sie gemeint waren. Aber auch im Ernst sprach Mozart manches scharfe Urtheil über Künstler offen aus, das um so unangenehmer traf, je entschiedener sich die Ueberlegenheit seiner künstlerischen Natur darin kundgab[62]. Bald nach seiner Uebersiedlung nach Wien hatte man schon seinem Vater geschrieben, daß er durch Großsprechen und Kritisiren sich Musiker und andere Leute zu Feinden gemacht habe, was er freilich mit Entrüstung zurückweist (31. Juli 1782). Indessen äußert er selbst nicht lange nachher gegen diesen (23. Dec. 1782): „Ich hätte Lust ein Buch — eine kleine musikalische Critik mit Exempeln zu schreiben, aber NB. nicht mit meinem Namen". Es herrschte damals in Wien ein förmliches Fieber in Brochuren alles Mögliche zu besprechen und zu kritisiren[63]. Was auch Mozart beinahe die Feder in die Hand gegeben hätte — denn es kam natürlich nicht zu dieser Schrift — war die Entrüstung über den Verfall der deutschen Oper, der ihn innerlichst kränkte. Er fühlte und erkannte sehr wohl, was er als Deutscher für die deutsche Kunst leisten konnte, und es schmerzte ihn die allgemeine Gunst italiänischer Kunst und italiänischen Künstlern zugewendet zu sehen. Er hatte seit früher Jugend erfahren, wie diese auch unwürdige Mittel anzuwenden wußten, und seine Abneigung gegen „alle Welsche" tritt immer wieder hervor, aber höchst selten macht sie ihn gegen die einzelne Person und die einzelne Leistung ungerecht; davor schützte ihn sein gesunder Sinn und seine unbesiegbare Humanität. Jos. Frank erzählt[64], daß er Mozart immer beschäftigt fand französische Opernpartituren zu studiren und ihn deshalb fragte, ob er denn nicht besser thäte, sich auf die italiänischen Partituren zu legen, weil damals in Wien nur italiänische Opern an der Tagesordnung waren. Mozart habe darauf erwiedert: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatischen Effect anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen außer denen Gretry's von

---

62 „Verstellung und Schmeichelei war seinem arglosen Herzen gleich fremd", sagt Niemetschek S. 96 f., „jeder Zwang, den er seinem Geist anthun mußte, unausstehlich. Freimüthig und offen in seinen Aeußerungen und Antworten, beleidigte er nicht selten die Empfindlichkeit der Eigenliebe und zog sich damit manchen Feind zu". In einer Nachricht über seinen Tod heißt es (Reichardt musik. Wochenbl. S. 94): „Nun er todt ist, werden die Wiener wohl erst wissen, was sie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte".

63 Blumauer, der in seinen Beobachtungen über Oesterreichs Aufklärung und Literatur (pros. Schr. I S. 48 ff.) diese Zustände charakterisirt, giebt an, daß in Wien binnen 18 Monaten 1172 Schriften meist dieser Art erschienen waren (S. 72).

64 Prutz deutsch. Museum II S. 28.

Gluck, Piccinni, Salieri und haben nichts Französisches als die Worte"[65]. Das Wort trifft zu, und wir begreifen, daß Mozart nicht glaubte Melodie bei den Italiänern lernen zu müssen. Seine Urtheile über einzelne Componisten konnten damals auffallen, jetzt müssen wir sie nicht bloß treffend sondern billig finden. Wie er sich über Righini äußerte sahen wir schon (I S. 689), von Martin, dem Allerweltsliebling, sagte er: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen[66]. Wie bereitwillig er war, jede Leistung anzuerkennen, wenn „nur etwas drin war", zeigt recht deutlich, was er seinem Vater schreibt (24. April 1784):

> Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Jos. Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplaciren.

Und grade damals war er mit seinen Quartetts beschäftigt, in denen er zeigte, wie ein Meister vom Meister lernt. Wo er gar nichts Eigenthümliches fand, da that er es mit dem Wort: „Es ist ja nichts drin!" ab, oder ließ auch wohl seine Laune daran aus. Rochlitz erzählt, wie er bei Doles die Messe eines Componisten, „der für die komische Oper offenbares Talent hatte, aber als Kirchencompositeur angestellt war", mit einem von ihm untergelegten Text habe singen lassen, und sie aufs ergötzlichste parodirt habe[67].

Charakteristisch für Mozarts scharfe und unwillkürlich komische Kritik ist die Beschreibung, welche er seinem Vater von dem berühmten Oboisten J. Chr. Fischer (geb. 1733, gest. 1800) macht, der aus London, wo er eines außerordentlichen Rufes genoß[68], nach Wien kam (4. April 1787).

> Wenn der Oboist Fischer zu der Zeit, als wir ihn in Holland hörten [1766] nicht besser geblasen hat als er itzt bläst, so verdient er gewiß das Renomme nicht, welches er hat. Jedoch unter uns gesagt! Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im Stande war, ein Urtheil zu fällen

65 Die wenigen Opernpartituren, welche sich in Mozarts Nachlaß fanden, sind Glucks Arbre enchanté, Le diable à quatre, Gretry's Zemire et Azor, Barnevelt, Mich. Haydns Endimione.

66 Rochlitz A. M. Z. I S. 116, vgl. Sievers Mozart u. Süßmayer S. XXII f.

67 A. M. Z. III S. 493 f. Auch Jomelli ließ er als Kirchencomponisten nicht gelten, so sehr er seine Opern anerkannte (A. M. Z. I, 116), während er über Gaßmann das entgegengesetzte Urtheil fällte (A. M. Z. XX S. 247).

68 Burney Reise I S. 22. Busby Gesch. d. Mus. II S. 584.

— ich weiß mich nur zu erinnern, daß er mir außerordentlich gefiel, sowie der ganzen Welt. Man wird es freylich natürlich finden, wenn man annimmt, daß sich der Geschmack außerordentlich geändert hat; er wird nach der alten Schule spielen — aber nein! er spielt mit einem Wort wie ein elender Scolar; — der junge André, der beym Fiala lernte, spielt tausendmal besser. Und dann seine Concerte! — von seiner eigenen Composition! Jedes Ritornell dauert eine Viertelstunde — dann erscheint der Held — hebt einen bleyernen Fuß nach dem andern auf — und plumpst dann wechselweise damit zur Erde. Sein Ton ist ganz aus der Nase und seine tenuta ein Tremulant auf der Orgel. Hätten Sie sich dieses Bild vorgestellt? und doch ists nichts als Wahrheit, aber Wahrheit, die ich nur Ihnen sage.

Im persönlichen Verkehr mit Kunstgenossen überwog sein Wohlwollen und seine Gutmüthigkeit selbst in solchen Fällen, wo Zurückhaltung oder Empfindlichkeit sehr begreiflich gewesen wäre. Als die italiänische Oper wieder eröffnet war, von welcher Mozart geflissentlich zurückgehalten wurde, hielt er doch mit den Componisten, die er wohl als Eindringlinge hätte betrachten können, gute Freundschaft; nicht allein mit Steph. Storace, der ein braver Mensch war. Als Paesiello von Petersburg 1784 nach Wien kam, wurde er dort mit Auszeichnungen geehrt, die man an den deutschen Meister nicht verschwendete. Sein Barbiere di Seviglia wurde sogleich auf die Bühne gebracht und der Kaiser beeilte sich, ihm die Composition einer Oper aufzutragen, zu welcher Casti, als der ausgezeichnetste komische Dichter, den Text dichten mußte. Es war Il Re Teodoro, wozu Joseph selbst die Ideen angegeben hatte, wie man sagte, als Satire auf den Aufenthalt des Königs Gustav III von Schweden in Venedig im Jahr 1783[69]. Einer solchen Aufnahme von Seiten des Kaisers entsprach die glänzendste Stellung des Maestro in pecuniärer und socialer Hinsicht während seines Aufenthaltes in Wien. Mozart, der über Paesiello's leichte Musik sehr günstig urtheilte[70], kam ihm freundlich entgegen. Kelly, der zugegen war, als beide einander vorgestellt wurden, bezeugt, mit welcher gegenseitigen Achtung sie mit einander verkehrten[71]; wir sahen schon (I S. 718), wie Mozart sich freute, ihm von einer talentvollen Schülerin seine Compositionen vortragen zu lassen. Paesiello erbat sich dagegen von ihm die Partitur des Idomeneo zum Studium aus[72]. Gleich

69 So erzählt Jos. Frank in Prutz deutschem Museum II S. 24. Interessante Notizen giebt Kelly remin. I p. 238 ff.

70 Rochlitz A. M. Z. I S. 115.

71 Kelly remin. I p. 238.

72 Bridi brevi notiz. p. 47.

zuvorkommend und gleich befriedigt war er von Sarti, der auf der Reise nach Petersburg sich ebenfalls in Wien aufhielt, wo man ihn auf den Händen trug. „Wenn Maestro Sarti nicht heute nach Rußland hätte wegreisen müssen", schreibt er dem Vater (9. Juni 1784), „so wäre er auch mit mir hinaus [zum Agenten Ployer]. Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann. Ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch Variationen auf eine Arie von ihm (460 K.) gemacht[73], woran er sehr viele Freude gehabt hat". Der brave Mann schrieb später eine bitterböse Kritik einiger Stellen in Mozarts Quartetts, über welche er, empört, daß „Barbaren ohne alles Gehör sich einfallen lassen, Musik componiren zu wollen", ausruft: Si può far di più per far stonar i professori? Er weist Fehler über Fehler nach, „wie sie nur ein Klavierspieler machen könne, der dis und es nicht zu unterscheiden wisse", und schließt mit dem Trumpf: Dirò anch' io come l'immortale Rousseau: De la musique pour faire boucher ses oreilles![74]

Von Mozarts Wohlwollen, auch gegen jüngere Künstler, legt Gyrowetz ein schönes Zeugniß ab. Er erzählt (Selbstbiogr. S. 10 f.), wie er gleich bei seinem Eintritt in Wien in einer großen Gesellschaft die ausgezeichnetsten Künstler kennen lernte:

> Der gutmüthigste unter ihnen schien Mozart zu sein; er betrachtete den noch sehr jungen Gyrowetz mit einer so antheilnehmenden Miene, als wollte er sagen: Armer junger Mensch, du betrittst zum erstenmal den Pfad der großen Welt und erwartest mit Bangigkeit von deinem Schicksal die Ergebnisse der künftigen Zeit. Aufgemuntert durch dessen Leutseligkeit und Gutmüthigkeit bat er ihn, einen Blick auf seine jugendlichen Arbeiten, welche in sechs Symphonien bestanden, zu werfen und ihm darüber sein Urtheil zu sagen. Mozart als wahrer Menschenfreund willfahrte seiner Bitte, durchsah die Arbeiten, belobte sie und versprach dem jungen Künstler eine dieser Symphonien in seinem Concert im Saale zur Mehlgrube, wo Mozart Concerte auf Pränumeration gab [1785], aufführen zu lassen, welches dann auch an einem Donnerstag erfolgte. Die Symphonie wurde im Concertsaale auf der Mehlgrube durch das vollständige Theaterorchester aufgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Mozart nahm mit seiner angebornen Herzensgüte den jungen Künstler bei der Hand und stellte ihn als den Autor der Symphonie dem Publicum vor.

Beethoven, der als ein vielversprechender Jüngling im Früh-

73 Das Thema Come un agnello ist aus Sarti's Oper Fra i due litiganti il terzo gode, welche damals in Wien Furore machte, dasselbe, welches im zweiten Finale des Don Giovanni benutzt ist.

74 Sarti's Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart ist meines Wissens nicht gedruckt worden; ein Auszug ist mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 373 ff. (vgl. XXVI S. 540).

jahr 1787 nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hause reisen mußte[75], wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“[76]

Ein näheres persönliches Verhältniß mit Dittersdorf, der während jener Zeit auch nur vorübergehend zum Besuch in Wien war, scheint kaum bestanden zu haben; die Anerkennung, mit welcher dieser von Mozart spricht, beweist, wie sehr er ihn achtete. Dasselbe gilt auch wohl von Gluck, der sich, wie wir sahen (I S. 651. 723), gegen Mozart mehrfach anerkennend und freundlich zeigte; allein die Verschiedenheit ihrer Naturen hat, zumal bei Salieri's nahem Verhältniß zu Gluck, schwerlich einen näheren Verkehr sich bilden lassen.

Daß Mozart aber auch seinerseits unter den deutschen Künstlern Wiens Kritiker, Tadler[77] und Feinde fand, konnte kaum anders sein. Kreibich haben wir als seinen entschiedenen Gegner kennen gelernt (I S. 642), und einen unermüdlichen Verkleinerer hatte er an Leop. Kozeluch, der als brillanter Klavierspieler damals in Wien etwas galt,

---

75 Nach einem Briefe aus Bonn vom 8. April 1787 (Cramers Magaz. II S. 1386) war er damals noch in Bonn, und vor dem am 17. Juli 1787 erfolgten Tode seiner Mutter kam er wieder nach Hause. Thayer Beethovens Leben I S. 163 ff.

76 Schindler (Biogr. Beethovens I S. 15) hat über diese Begegnung, an die Beethoven sich gern erinnerte, von diesem offenbar nichts gehört; der obige Bericht ist mir in Wien aus guter Quelle mitgetheilt. Die ausgeschmückte Erzählung in Beethovens Studien (Anh. S. 4 f.) dichtet Beethoven contrapunktische Studien und Kenntnisse an, von denen er damals weit entfernt war. Nach Ries (biogr. Not. S. 86) hätte er von Mozart einigen Unterricht erhalten, ihn aber nie spielen hören.

77 „Einwendungen, auch Tadel ließ Mozart sich gern gefallen“; sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 145) „nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich und zwar gegen die, welche ihm grade am öftersten gemacht wurde — Tadel wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzufeuriger Phantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich; denn war dieser Tadel gegründet, so taugte grade das Eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts und diese verloren in seinen Augen allen Werth“.

als Lehrer gesucht wurde, besonders seitdem er bei Hofe unterrichtete, und auch als Klavier- und Orchestercomponist sich eine Zeitlang in die ersten Reihen drängte, durch nichts aber so sehr ausgezeichnet war als durch Eitelkeit und Dünkel. Er liebte es, durch kleinliche Mäkelei, besonders gegen Haydn, sich selbst groß zu machen. Als ein neues Quartett von Haydn in einer Gesellschaft aufgeführt wurde, stellte er sich zu Mozart und fand bald dies bald das zu tadeln; endlich rief er bei einem kühnen Uebergang aus: Das hätte ich nicht so gemacht! „Ich auch nicht"; erwiederte ihm Mozart, „aber wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären"[78]. Von da an verfolgte Kozeluch Mozart mit seiner Kritik auf Schritt und Tritt; und wie konnte der Mann, „der nie Jemand gelobt hatte, als sich selbst", sich besser rächen, als indem er die Ouverture zu Don Giovanni zwar schön aber voller Fehler fand[79], und als er die Ouverture zur Zauberflöte in der Generalprobe gehört hatte, mitleidig ausrief: „Ach, da hat der gute Mozart auch einmal gelehrt thun wollen!"[80] Bei der Krönung Leopolds, da beide in Prag anwesend waren, äußerte Kozeluch seine Feindseligkeit so laut, daß sich seit der Zeit ein großer Theil des Interesse verlor, „mit dem ihn sonst jeder Böhme seinen Landsmann nannte"[81].

Den schönsten Beweis, wie hoch Mozart Jos. Haydn achtete und wie herzlich er ihn liebte, gab er durch die Zueignungsschrift seiner sechs Quartetts, in welcher er ihm dieselben als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit durch seinen Beifall ermuthigt übergiebt, wie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Ruf anvertraue, daß er sie nachsichtig aufnehme, beschütze und vertrete (Beil. IV, 4). Solche Aeußerungen der Verehrung kamen ihm tief aus dem Herzen; als man mit ihm über diese Dedication sprach, sagte er: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse"[82]. „Es war gewiß rührend", sagt Niemetschek (S. 94), „wenn er von den beiden Haydn oder andern großen Meistern sprach: man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören".

---

78 Die Anekdote ist erzählt von Niemetschek S. 94, Rochlitz (A. M. Z. I S. 53), Griesinger (biogr. Notizen über J. Haydn S. 105), Nissen S. 681, welcher Kozeluch nennt.

79 Bohemia 1856 S. 127.

80 Diese Aeußerung theilte mir Neukomm mit, der sie von Haydn gehört hat.

81 A. M. Z. II S. 516.

82 Rochlitz A. M. Z. I S. 53, vgl. S. 116.

Der Haydn, welchen Mozart so hoch stellte, war keineswegs schon der allverehrte und allgeliebte Vater Haydn der späteren Zeit. Erst nach dem Aufenthalt in London fand Haydn in Wien allgemeine und enthusiastische Bewunderung und Verehrung; in früheren Jahren war der Widerspruch gegen seine Originalität nirgends stärker als in Wien. Schon seine Stellung beim Fürsten Esterhazy, sein Aufenthalt in Ungarn machte die Künstler und Kenner der Hauptstadt abgeneigt, ihn anzuerkennen. Während das musikliebende Publicum seine frischen, jovialen Schöpfungen mit unbefangenem Entzücken genoß, nahmen die Kenner und Künstler daran vielfachen Anstoß. Humoristische Laune war in der Musik noch nicht anerkannt, man stritt, ob und wie weit dieselbe berechtigt sei, und die Freiheiten, welche er sich mit großer Ueberlegung gegen hergebrachte Regeln nahm, rechnete man ihm gar zu gern als Fehler an. An der Spitze der Gegner stand Kaiser Joseph[83], der von seinen Tändeleien und Späßen nichts wissen mochte; wir dürfen uns nicht wundern, wenn viele diesem Beispiele folgten und Haydn sich oftmals über seine Kritiker und Feinde beschwerte[84]. Um ihn ganz zu verstehen und anzuerkennen, bedurfte es eines gleich genialen und neidlosen Künstlers wie Mozart. Mit ebenso sicherem Blick erkannte aber auch Haydn die Größe Mozarts, mit gleich freiem Sinn bewunderte und pries er ihn. Wir kennen das Zeugniß, welches er ihm vor dessen Vater gab (S. 9); und wo er nur Gelegenheit fand, sprach er seine Ueberzeugung von dessen künstlerischer Größe aus[85]. Als man in Prag neben Mozarts Figaro und Don Giovanni auch eine Oper von Haydn aufzuführen wünschte, antwortete dieser dem Proviant-Oberverwalter Roth[86]:

Sie verlangen eine opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singcomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater in Prag aufzuführen, kann ich Ihnen

---

83 Darüber berichten Reichardt A. M. Z. XV S. 667 (Schletterer, Reichardt I S. 325 f.), Reise nach Wien II S. 91 und Dittersdorf (Selbstbiogr. S. 238).

84 Bei Uebersendung einer Sonate schrieb er Artaria (8. Febr. 1780): „Uebrigens hoffe ich mir mit dieser Arbeit wenigstens bey der einsichtsvollen Welt Ehre zu machen; die Critic derselben wird bloß von Neidern (deren ich eine Menge habe) betrachtet werden“; und ähnliche Aeußerungen finden sich öfter.

85 Parke mus. mem. I p. 170 f.

86 Niemetschek S. 78 f. (A. M. Z. I S. 182. XI S. 780 f. Nissen S. 643. Wien. Musikzeitg. 1817 S. 218 f. Nohl Musikerbr. S. 101 f.). Durch ein Versehen berichtet Griesinger (biogr. Notizen S. 104), dem Carpani (Le Haydine p. 202 f.) folgt, Haydn sei im Jahr 1791 (wo er in London war) nach Prag zur Krönung Leopolds II berufen und habe geantwortet: „Wo Mozart ist, kann Haydn sich nicht zeigen“.

diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale gebunden sind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemandem anderen zur Seite haben kann. Denn könnt ich jeden Musikfreund, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben, weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kayserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb.

Der Brief ist im December 1787 geschrieben, und Haydn konnte in Esterhaz noch nicht wissen, daß Mozart so eben als kaiserlicher Kammercompositor angestellt war; man sieht aber, in welche Stimmung ihn die ungewisse Lage Mozarts versetzt hatte. Als im folgenden Jahr Don Giovanni in Wien mancherlei Bedenken erregte, befand sich Haydn in einer Gesellschaft, in welcher Künstler und Kenner sich in der verschiedensten Art über die Mängel und Gebrechen der neuen Oper aussprachen; endlich wurde auch Haydn um seine Meinung gefragt. „Ich kann den Streit nicht ausmachen", sagte er, „aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat"[87]. Man darf nicht etwa glauben, daß Mozart als Operncomponist von Haydn so hochgestellt wurde, weil dieser seine eigenen Leistungen auf diesem Gebiet, die freilich ganz unbekannt geblieben sind, gering geachtet hätte. Haydn schlug den Werth seiner Opern im Verhältniß zu dem, was seine Zeitgenossen leisteten, keineswegs niedrig an. So schrieb er an Artaria (27. Mai 1781):

Mons. Le Gros, Directeur des Concert spirituel, schreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater, so all dort viermal mit großem Beyfall producirt wurde. Die Herren wunderten sich sehr, daß ich in der Singcomposition so ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem sie noch nichts gehört haben. Wenn sie erst meine Operette L'isola disabitata und meine letzt verfaßte Opera La fedeltà premiata hören würden! Denn ich versichere, daß dergleichen Arbeit in

---

87 Rochlitz A. M. Z. I S. 52.

Paris noch nicht ist gehört worden, und vielleicht ebensowenig in Wien; mein Unglück ist nur, daß ich auf dem Lande lebe.

Von seiner Armida meldet er im März 1784, sie sei mit lautem Beifall aufgeführt und man erkläre sie für sein bestes Werk[88]. Es hatte also eine um so größere Bedeutung, wenn Haydn sich so unbedingt gegen Mozart als Operncomponisten in Schatten stellte. Und nicht allein auf diesem Gebiet erkannte er ihn an, sondern auch da, wo sie recht eigentlich mit einander zu rivalisiren schienen, indem er sagte, wenn Mozart auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartetts und das Requiem, würde er allein dadurch unsterblich geworden sein[89]. Mit Thränen in den Augen versicherte er, Mozarts Klavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen: „das ging ans Herz!"[90] Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozartsche Musik hören konnte, und pflegte zu betheuren, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen[91]. Als er 1790 aus Wien in seine Einöde „Estoras" zurückgekehrt war, weckte ihn der Nordwind, da er am besten die opera le nozze di Figaro zu hören träumte[92].

Der persönliche Verkehr zwischen beiden war einfach und herzlich. Mozart pflegte Haydn Papa zu nennen, auch dutzten sie sich, wie Sophie Haibl erzählte und Griesinger zu bestätigen scheint — das war damals bei solchem Altersunterschied ungleich seltner als heutzutage und hatte deshalb auch mehr zu sagen. Uebrigens hatte Haydn, während Mozart in Wien lebte, seinen regelmäßigen Aufenthalt in Eisenstadt und Esterhaz und kam nur im Winter mit seinem Fürsten auf einige Monate nach Wien, der aber nicht gern dort war und diesen Besuch abzukürzen pflegte; mitunter machte Haydn auch wohl zu anderen Zeiten eine Urlaubsreise nach Wien, indessen mochte ihn der Fürst nur sehr ungern entbehren[93]. Erst als nach dem Tode des Fürsten Nicolaus im Jahr 1790 die Kapelle aufgelöst wurde, nahm Haydn seinen Wohnsitz in Wien; allein schon im December desselben Jahrs kam Salomon und bewog ihn, mit nach London zu gehen. Mozart fand, wie andere Freunde Haydns, diese Unternehmung sehr gewagt, und machte ihn auf die Schwierigkeiten aufmerksam, welche er als ein bejahrter Mann,

88 Nohl Musikerbr. S. 84. 93. Vgl. Griesinger biogr. Not. S. 25.
89 Stadler Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem S. 27.
90 Griesinger biogr. Not. S. 104.
91 Carpani Le Haydine p. 201 f.
92 Karajan Haydn in London S. 66. Nohl Musikerbr. S. 114.
93 Griesinger biogr. Not. S. 23.

der nicht gewohnt sei, sich in der großen Welt zu bewegen, unter einem Volk, dessen Sprache er nicht verstehe, zu überwinden habe, deren er gewiß bald überdrüssig sein werde. Haydn aber meinte, er sei zwar alt — er war 59 Jahr alt —, aber munter und bei Kräften, und seine Sprache verstehe man durch die ganze Welt[94]. Am Tage der Abreise verließ Mozart Haydn nicht, er speiste bei ihm und sagte beim Abschied bis zu Thränen gerührt: „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen". Auch Haydn war tief bewegt, er dachte an seinen Tod und suchte Mozart zu trösten und zu beruhigen[95]. Daß man in seiner Abwesenheit auch Unkraut unter den Weizen zu säen suchte, zeigt ein Brief Haydns an Frau v. Genzinger (13. Oct. 1791): „Die meinige schrieb mir, allein ich kann es nicht glauben, daß Mozart mich sehr herabsetzen sollte. Ich verzeihe es ihm. — Wegen der Belohnung soll Mozart zum Grafen v. Fries, um sich dessen zu erkundigen, gehen"[96]. Als die Nachricht von Mozarts Tode nach London kam, beklagte Haydn mit bitteren Thränen den Verlust des Meisters und Freundes[97].

Es ist ein wohlthuender Anblick, wie diese beiden großen und edlen Männer, unberührt von dem gemeinen Treiben des Handwerksneides und der Intrigue, welches damals in Wien geschäftig war, einander die Bruderhand reichen und fest und treu zu einander stehen. Jeder hat den andern wohl verstanden und gewürdigt, jeder verdankte dem andern viel für seine künstlerische Ausbildung und erkannte dies freudig an, das richtige Gefühl der eigenen Selbständigkeit und Bedeutung gab jedem den Maaßstab für die Schätzung des anderen. Vergessen und verschollen, oder doch an ihren bescheidenen Platz gestellt sind die meisten, welche damals geschäftig waren, Staub um sie zu erregen: vereinigt stehen Mozart und Haydn auf der Höhe, auch sie ein schönes Denkmal, daß wahre Größe echte Künstlernaturen nicht scheidet, sondern einigt.

---

94 Griesinger biogr. Not. S. 35. Dies biogr. Nachr. S. 75.

95 Dies biogr. Nachr. S. 77.

96 Karajan J. Haydn in London S. 97. Nohl Musikerbr. S. 135.

97 Neukomm erzählte mir, daß Haydn oft davon mit Rührung sprach. Vgl. Wien. Ztg. f. Theat. 1808 III S. 107. „Ich freue mich kindisch nach Hause" schrieb er 20. Dec. 1791 „um meine guten Freunde zu umarmen. Nur bedaure ich dieses an dem großen Mozart zu entbehren, wenn es anderst dem also, welches ich nicht wünsche, daß er gestorben sein sollte. Die Nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent" (Karajan a. a. O. S. 102. Nohl Musikerbr. S. 140.).

29.

Der gesellige Verkehr.

Unter den geselligen Kreisen, in welchen Mozart in höherem Sinn Unterhaltung und Anregung fand, verdient vor allen der der Gräfin Thun geb. Uhlefeld genannt zu werden. Sie gehörte zu den musikalischen Damen, welche ihn gleich anfangs unter ihre Protection nahmen, sie war es ganz besonders, die ihn in Wien einzuführen und bekannt zu machen und sein Fortkommen auf alle Weise zu erleichtern suchte. Die hervorragende Stellung, welche sie durch Bildung und Herzensgüte, durch Feinheit und Liebenswürdigkeit noch mehr als durch Rang und Reichthum behauptete, machte sie dazu vor vielen geeignet. Sie war eine der wenigen Damen, mit welchen Kaiser Joseph auch in späteren Jahren einen intimen Verkehr unterhielt, welche er oft Abends ungeladen ohne alles Ceremoniel besuchte, und von denen er noch auf dem Todbett in einem herzlichen Brief Abschied nahm[1]. Ganz besonders war es die Musik, welche in ihrem Hause gepflegt wurde. Sie selbst war musikalisch, spielte das Klavier „mit der Anmuth, Leichtigkeit und Delicatesse, wohin nur weibliche Finger gelangen können", wie Burney sagt[2], den sie durch ihr natürlich munteres Wesen, ihre witzigen Einfälle und eine ihr eigenthümliche angenehme Ironie nicht weniger entzückte als durch ihren Geschmack, ihre Kenntnisse und ihr ernstes Interesse für Musik[3]. Ihr Lieblingscomponist fürs Klavier war damals (1772) Beecké (I S. 374 f.), der auch noch im Jahr 1785, wie er Dalberg mittheilt, eine Sonate für drei Klaviere für die Gräfin Thun und ihre Töchter schrieb. Auch Reichardt, den sie bei seinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 in besonderen Schutz genommen hatte, rühmt sie als eine der geistreichsten und liebenswürdigsten Frauen des damaligen Wiens, deren musikalische Gesellschaften der Kaiser wie

---

1 Es waren außer der Gräfin Thun die Fürstinnen Liechtenstein, Schwarzenberg, Lobkowitz. S. Kelly remin. I p. 209. Car. Pichler Denkwürd. I S. 141. Hormayr Gesch. Wiens V S. 94. Vehse Gesch. des österr. Hofes VIII S. 304 ff.

2 Burney Reise II S. 160. Sie sagte ihm, daß sie früher viel besser gespielt habe, aber sie habe sechs Kinder geboren, von denen jedes etwas von ihr mit weggenommen habe (ebend. S. 216).

3 Burney a. a. O. S. 188. 215 ff.

Erzherzog Maximilian gern besuchten[4]. Einen enthusiastischen Verehrer fand sie an Georg Forster, als dieser im Jahr 1784 in Wien verweilte. Er nennt in einem Brief an Heyne[5] die ausgezeichnetsten Männer, deren Gunst und Theilnahme er sich erfreue, die wir auch als Mozarts Freunde und Gönner kennen, den lieben Hofrath von Born, Baron Otto von Gemmingen, der im Sommer 1782 nach Wien gekommen war[6], den intimsten Freund van Swietens, den alten Hofrath v. Spielmann[7], einen Mann der sich der Gelehrsamkeit in dasigen Landen mit wahrem Eifer annehme und zugleich der wichtigste Geschäftsmann im Departement des Fürsten Kaunitz sei, diesen großen Minister selbst (I S. 651), den guten sanften Graf Cobenzl (I S. 612), den Feldmarschall Haddik, einen „herrlichen alten Soldaten, ganz schlicht und plan"[8] und reihet diesen die Gräfin Thun an, „die vortrefflichste, aufgeklärteste Dame in Wien und alles, was ihr anhängt". Näher spricht er sich über diesen Verkehr gegen Therese Heyne aus (a. a. O. S. 275):

Sie glauben nicht, wie herablassend, wie freundlich man ist. Kaum merkt man, daß man unter Leuten von Stande ist, und jeden Augenblick möchte mans vergessen und sie auf den vertrauten Fuß der gleichgebornen Freunde behandeln — belasten nenne ichs hier, wenn ich bei der Gräfin Thun bin, dem besten Weibe von der Welt, und ihren drei Grazien von Töchtern, wo jede ein Engel von einer eigenen Gattung ist. Die Mutter ist eine der vortrefflichsten Mütter, die ich kenne; die Kinder sind lauter unbefangene Unschuld, heiter wie die Morgensonne und voll natürlichen Verstandes und Witzes, den ich so mit Stillschweigen bewundere, wie den Verstand und Witz eines gewissen lieben Mädchens an der Leine. Die feinste Unterredung, die größte Delicatesse, dabei eine völlige Freimüthigkeit, eine ausgebreitete Lectüre, wohl verdaut und ganz durchdacht, eine so reine, herzliche, von allem Aberglauben entfernte Religion, die Religion eines sanften, schuldlosen und mit der Natur und Schöpfung vertrauten Herzens. — — Fast alle Abend zwischen neun und zehn kommen diese [oben genannten] Leute bei der Gräfin Thun zusammen, da wird allerlei witziges Gespräch geführt, es wird Clavier gespielt, deutsch oder italiänisch gesungen, auch wohl, wenn die Begeisterung die Leute überfällt, getanzt.

4 A. M. Z. XV S. 668 f. (Schletterer Reichardt S. 327.)

5 G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 272.

6 Meyer L. Schröder I S. 380.

7 Er besaß ein Haus mit schönem Garten auf der Landstraße, wo Nicolai in einem Concert seine kleine Tochter, welche von ihrer talentvollen Mutter unterrichtet war, als eine vielversprechende Klavierspielerin bewunderte (Reise IV S. 554, vgl. III S. 37. 291).

8 G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 269.

Man kann sich vorstellen, ob es auch Mozart in diesem Kreise wohl geworden sei; Fürst Karl Lichnowsky, sein Freund und Schüler, war der Schwiegersohn der Gräfin Thun.

Ein Haus, in welchem die Künste, namentlich die Musik, wie die Wissenschaften geehrt und gepflegt wurden und das einen Mittelpunkt für alle Celebritäten bildete, war das Greinersche, wie die Tochter Caroline Pichler, eine ausgezeichnete Klavierspielerin[9], dasselbe schildert[10]:

Außer den Dichtern Denis, Leon, Haschka, Alxinger, Blumauer u. s. w., welches damals berühmte Namen waren, besuchten auch Männer von strengen Wissenschaften häufig unser Haus. Ueberdies reiste beinahe kein fremder Gelehrter oder Künstler nach Wien, der nicht Empfehlungsschreiben an Haschka oder unmittelbar an meine Eltern hatte. So kamen der berühmte Reisende Georg Forster, die Professoren Meiners und Spittler, Becker, Gögking, der Schauspieler Schröder, viele Musiker und Compositoren, wie Paesiello, Cimarosa zu uns; und daß die einheimischen Künstler Mozart, Haydn, Salieri, die Gebrüder Hickl, Füger und Andere nicht fehlten, versteht sich von selbst.

Ein anderes Haus, durch seine Erinnerungen für die Wiener ein wahrer Musensitz, war ebenfalls ein Sammelplatz der Musiker, das der Geschwister Martinez. Metastasio hatte bei seiner Ankunft in Wien im Jahr 1730 seine Wohnung bei Nicolai Martinez, Ceremonienmeister bei der apostolischen Nunciatur (am Michaelerplatz 1223) genommen und dieselbe bis zu seinem Tode im Jahr 1782 inne gehabt. Er war der vertraute Freund dieser Familie geworden und hatte sich der Erziehung der Kinder angelegentlichst angenommen. Unter diesen war es besonders eine Tochter Marianne (geb. eher vor als nach 1740), welche durch ihre Talente und ihr lebhaftes, angenehmes Wesen ihn anzog, so daß er sich vorzugsweise mit ihr beschäftigte[11]. Nicht nur hatte sie ihm eine vertraute Kenntniß der italiänischen, französischen und englischen Sprache und Literatur und eine vielseitige Bildung zu danken; er sorgte, da sie eine hervorstechende Anlage für Musik zeigte, auch für ihre musikalische Ausbildung. Jos. Haydn, welcher als ein ganz mittelloser junger Mensch, nachdem er aus dem Kapellhause entlassen war, in demselben Hause ein elendes Dachstübchen gemiethet hatte, wurde angenommen dem jungen Mädchen Unterricht im Singen und Klavierspiel zu geben und erhielt dafür drei Jahre lang

9 Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 19. 70.
10 Car. Pichler Denkw. I S. 92 f.
11 Cristini vita di Metastasio p. CCVI.

die Kost umsonst[12]; wichtiger für ihn war es, daß er dort mit Porpora bekannt wurde, der als ein Freund Metastasio's sich ebenfalls mit Marianne's Ausbildung beschäftigte. Später war sie unter sorgfältiger Anleitung Bono's, an der auch Metastasio selbst sich betheiligte (I S. 169), in einer Weise entwickelt, daß sie als Sängerin, Klavierspielerin und Componistin Bewunderung erregte[13], und Hasse's Beifall gewann[14]. Im Jahr 1773 wurde sie von der philharmonischen Akademie in Bologna zum Mitglied ernannt[15], später sandte man ihr von dort und von Pavia sogar das Doctordiplom; im Jahr 1782 wurde ihr Oratorium Isacco im Societätsconcert aufgeführt[16]. Sie lebte mit ihrem Bruder (Bibliothekar an der k. k. Hofbibliothek) auch nach Metastasio's Tode, der ihnen sein sehr bedeutendes Vermögen hinterlassen hatte[17], in sehr angenehmen Verhältnissen und gab Gesellschaften, welche durch geistreiche Unterhaltung und musikalische Genüsse sich auszeichneten[18]. Kelly, welcher dort eingeführt war, rühmt ihr nach, daß sie obgleich schon bejahrt alle Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt hatte, gesprächig und angenehm im Verkehr war. Er erzählt, daß Mozart — welcher schon während seiner früheren Besuche in Wien als Knabe und Jüngling bei Metastasio freundliche Aufnahme gefunden hatte — sehr befreundet mit ihr war und regelmäßig an ihren musikalischen Gesellschaften Theil nahm, wo er ihn vierhändige Sonaten von ihrer Composition mit ihr spielen hörte[19].

Einer der angesehensten Dilettanten war der Geh. Rath Frz. Bernh. v. Keeß (gest. 1795). Dieser „bekannte Musikfreund und Schätzer der Tonkünstler", der auch die Dillettantenconcerte im Augarten (I S. 724) unter seine Protection nahm und eine bedeutende und kostbare Sammlung von Musikalien besaß[20], gab wöchentlich zweimal in seinem Hause Gesellschafts-Concerte, wie Gyrowetz erzählt[21]:

Die ersten Virtuosen, die sich damals in Wien befanden, und die ersten

12 Griesinger biogr. Not. S. 13. Carpani Le Haydine p. 86.
13 Burney Reise II S. 181 f. 227 ff. 254 f. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 41 f.
14 Burney Reise II S. 260.
15 Mancini rifl. prat. sul canto fig. p. 229 f.
16 Wiener Musikzeitg. 1842 S. 70.
17 Cristini vita di Metastasio p. CCXI.
18 Jahrb. d. Ton. 1796 S. 71.
19 Kelly remin. I p. 252.
20 Wien. Ztg. 1796 Nr. 29.
21 Gyrowetz Selbstbiogr. S. 9 f. Vgl. Nohl Musikerbr. S. 116. 136. 145.

Compositeurs als Jos. Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeister, Albrechtsberger, Giarnovich u. a. waren dort versammelt. Dort wurden Haydns Symphonien aufgeführt, Mozart pflegte meistens sich auf dem Fortepiano hören zu lassen, und Giarnovichi, damals der berühmteste Virtuos auf der Violine[22], spielte gewöhnlich ein Concert; die Frau vom Hause sang. Eines Abends geschah es, daß Mozart nicht gleich anfangs im Concert erschien und man auf ihn schon lange wartete, weil er ein neues Lied für die Frau vom Hause mitzubringen versprochen hatte. Man schickte mehrere Bediente um ihn zu suchen; endlich fand ihn einer im Gasthause und bat ihn alsogleich zu kommen, weil Alles schon seiner harrte und man sich auf das neue Lied freuete. Nun erinnerte sich Mozart, daß er das Lied noch nicht componirt hätte; er bat sogleich den Bedienten ihm ein Stück Notenpapier zu bringen — nachdem dies geschehen war fing Mozart im Gastzimmer an das Lied zu componiren, und als er fertig war, ging er damit in das Concert, wo schon Alles in der gespanntesten Erwartung harrte. Dort wurde er nach einigen zarten Vorwürfen über sein langes Ausbleiben auf das Freudigste empfangen; und als er sich endlich zum Clavier setzte, sang die Frau vom Hause das neue Lied mit einer zwar zitternden Stimme, allein es wurde dennoch enthusiastisch aufgenommen und beklatscht.

Von der Laune, welche Mozart als Knabe hatte nur vor Kennern spielen zu wollen (I S. 20. 25), war er als vernünftiger Mann natürlich zurückgekommen. Es machte ihm Vergnügen zu spielen, wo man Vergnügen fand ihn zu hören und er war von der Schwäche sich bitten zu lassen in dem Grade frei, daß manche vornehme Herren in Wien ihm einen Vorwurf daraus machten, daß er Jedermann etwas vorspiele. Eins verlangte er freilich, das in musikalischen Gesellschaften schwer erreichbar scheint, Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer. „Nichts brachte ihn so sehr auf", sagt Niemetschek (S. 88) „als Unruhe, Getöse oder Geschwätz bei der Musik. Da gerieth der sonst so sanfte, muntere Mann in den größten Unwillen und äußerte ihn sehr lebhaft. Es ist bekannt, daß er einst mitten im Spiel vom Klavier aufstand und die unaufmerksamen Zuhörer verließ". In anderen Fällen verleitete ihn seine satirische Laune wohl noch zu anderen Aeußerungen[23]. Wenn er wirkliche Kenner und Musiker vor sich hatte, war er unermüdlich im Spielen[24]. Nachdem er in Leipzig sein Concert gegeben hatte, in welchem er abwechselnd dirigirt und gespielt hatte, sagte er zu dem alten, trefflichen Violinspieler Berger: „Nun bin ich erst warm geworden. Kommen Sie mit zu mir, ich will Ihnen noch was spielen, wie sichs

22 Dafür erklärt ihn auch Dittersdorf Selbstbiogr. S. 233 f.
23 Rochlitz erzählt ein komisches Beispiel A. M. Z. I S. 49 ff.
24 Niemetschek S. 95.

für Kunstverständige gehört". Und nach kurzer Mahlzeit strömte er seine Ideen und Gefühle auf dem Instrumente aus bis gegen Mitternacht. Dann plötzlich, nach seiner Weise, aufspringend rief er: „Na, wars so recht? Nun, Papa, haben Sie den Mozart nach seiner Art gehört, das Uebrige können Andere auch"[25].

Die Familie, in welcher es Mozart in Wien so recht wohl geworden zu sein scheint, war die des berühmten Botanikers Freih. v. Jacquin, von der auch Car. Pichler, welche von Jugend auf in derselben heimisch war, uns (1844) eine anziehende Beschreibung macht[26].

Sie war schon vor 60—70 Jahren ein hellleuchtendes Augenmerk für die wissenschaftliche Welt in und außer Wien und auch ihrer angenehmen geselligen Verhältnisse wegen von Vielen gesucht. Wenn die Gelehrten oder gelehrt sein wollenden den berühmten Vater und den ihm nachstrebenden Sohn, den Nachfolger seines Vaters, Jos. Frz. v. Jacquin[27], aufsuchten, so sammelte sich die jüngere Welt um den jüngern Sohn Gottfried, den ein lebhaft gebildeter Geist, ein ausgezeichnetes Talent für Musik mit einer angenehmen Stimme verbunden, zum Mittelpunkt des heitern Kreises machte, und um seine Schwester Franziska, die noch jetzt lebende Frau v. Lagusius [I S. 717 f.]. Da wurden nun an den Mittwochs-Abenden, die seit ich denken kann in diesem Hause der Geselligkeit gewidmet waren, auch selbst im Winter, wann die Familie Jacquin im botanischen Garten wohnte[28], in den Zimmern des Vaters gelehrte Gespräche geführt, und wir jungen Leute plauderten, scherzten, machten Musik, spielten kleine Spiele und unterhielten uns vortrefflich.

Wie wohl und glücklich sich Mozart in dieser Familie fühlte spricht er in einem Briefe an Gottfried v. Jacquin aus, den er diesem im Sonnenschein seines Glücks über die glänzende Aufnahme, welche er in Prag fand, geschrieben hat (14. Jan. 1787)[29].

Heute endlich war ich so glücklich einen Augenblick zu finden, um mich um das Wohlsein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinschen Hauses erkundigen zu können. Ich hoffe und wünsche von Herzen, daß Sie sich

---

25 Rochlitz A. M. Z. XIV S. 106. Für Freunde der Tonkunst III S. 222 f.

26 Car. Pichler Denkw. I S. 179 ff.

27 Am 24. April 1787 schrieb er in Mozarts Stammbuch

Tibi qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
in amicitiae tesseram Jos. Franc. a Jacquin.

28 Der botanische Garten wurde von Maria Theresia in der Vorstadt Landstraße angelegt (Nicolai Reise III S. 34 f.); als Mozart dort in der Nähe wohnte, scheint begreiflicherweise sein Verkehr mit dem Jacquinschen Hause besonders lebhaft gewesen zu sein.

29 Wien. Zeitschr. 1842 Nr. 79 S. 627 f.

alle so wohl befinden mögen als wir beide uns befinden. Ich muß Ihnen aufrichtig gestehen, daß (obwohl ich hier alle möglichen Höflichkeiten und Ehren genieße und Prag in der That ein sehr schöner und angenehmer Ort ist) ich mich doch recht sehr wieder nach Wien sehne, und glauben Sie mir, der Hauptgegenstand davon ist gewiß Ihr Haus. Wenn ich bedenke, daß ich nach meiner Zurückkunft nur eine kurze Zeit noch das Vergnügen genießen kann in Ihrer werthen Gesellschaft zu sein und dann auf so lange — und vielleicht auf immer dieses Vergnügen werde entbehren müssen, dann fühle ich erst ganz die Freundschaft und Achtung, welche ich gegen Ihr ganzes Haus hege. — Nun adieu! Ich bitte Ihren würdigen Eltern meinen Respect zu melden und Ihren Herrn Bruder für mich tausendmal zu embrassiren. Ihrer Frl. Schwester küsse ich tausendmal die Hände. Nun aber wäre es doch Zeit zu schließen? nicht wahr? schon längst werden Sie sich das denken. — Schreiben Sie mir bald — aber bald, und sollten Sie vielleicht zu träge dazu sein, so lassen Sie den Salmann kommen und dictiren Sie ihm den Brief; doch es geht nie so vom Herzen, wenn man nicht selbst schreibt. Nun — ich will sehen, ob Sie so mein Freund sind, wie ich ganz der Ihrige bin und ewig sein werde.

Auch bei seinem zweiten Aufenthalt in Prag meldet er ihm sogleich die gute Aufnahme des Don Giovanni (4. Nov. 1787)[30] und fügt hinzu:

Ich wollte meinen guten Freunden (besonders Bridi und Ihnen) wünschen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen.

Er schließt dann in seiner neckischen Weise:

Mein Urgroßvater pflegte seiner Frau, meiner Urgroßmutter, diese ihrer Tochter, meiner Großmutter, diese wieder ihrer Tochter, meiner Mutter, diese abermal ihrer Tochter, meiner leiblichen Schwester zu sagen, daß es eine sehr große Kunst sei wohl und schön zu reden, aber vielleicht eine nicht mindere große zur rechten Zeit aufzuhören; ich will also dem Rath meiner Schwester, Dank unserer Mutter, Großmutter und Urgroßmutter, folgen und nicht nur meiner moralischen Ausschweifung, sondern meinem ganzen Briefe ein Ende machen.

Und als er zu seinem „überraschenden Vergnügen" dort einen zweiten Brief von Jacquin erhielt, antwortet er im PS.:

Daß sich Ihre lieben Eltern, Ihre Frls. Schwestern und Hr. Bruder meiner sollten gar nicht erinnert haben? — das ist mir unglaublich! Ich schiebe es ganz auf Ihre Vergeßlichkeit, mein Freund, und schmeichle mir mich nicht zu betrügen.

Der so eben erwähnte Gius. Ant. Bridi, ein junger Kaufmann aus Roveredo, hatte eine schöne, wohl ausgebildete Tenorstimme, welche ihn in den musikalischen Kreisen ebenso beliebt machte[31] als sein Cha-

30 Wiener Zeitschr. 1842 Nr. 79 S. 625 f.

31 Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 10. Reichardt Reise n. Wien I S. 466.

rakter und Benehmen[32]. Bei der Aufführung des Idomeneo auf dem Auersperg'schen Theater hatte er eine Rolle, wahrscheinlich die des Idomeneo übernommen[33]. Auch er genoß, wie er später dankbar rühmt, Mozarts Vertrauen und Freundschaft[34].

Gottfried von Jacquin, dessen lebhafte Empfindung die Worte charakterisiren, welche er (11. April 1787) in Mozarts Stammbuch schrieb:

Wahres Genie ohne Herz ist Unding — denn nicht hoher Verstand allein, nicht Imagination, nicht beide zusammen machen Genie — Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies.

wurde ebenfalls durch sein musikalisches Talent und Interesse mit Mozart, seinem warnenden Mentor (I S. 710), nahe befreundet.

Ein Denkmal dieser Freundschaft setzte Mozart durch die am 23. März 1787 für ihn componirte Arie Mentre di lascio o figlia, aus Paesiello's Disfatta di Dario (513 K. Part. 9). Ein Vergleich mit den für Fischer componirten Arien zeigt, wie sehr Mozart es verstand stets ein den gegebenen Verhältnissen Gemäßes zu schaffen. Weder der Umfang oder die Geläufigkeit der Stimme noch die gewaltige Kraft der Leidenschaft, welche jenen Arien ihr eigenthümliches Gepräge geben, sind hier vorausgesetzt, eine Baßstimme von mäßigem Umfang, namentlich ohne bedeutende Tiefe, eine geringe Volubilität der Stimme ist erforderlich um die hier gestellte Aufgabe zu lösen, aber allerdings musikalische Bildung und Empfindung. Die gewählte Situation läßt den Ausdruck einer heftigen Leidenschaft nicht zu und mäßigt die Empfindung, ohne ihr etwas von ihrer Herzlichkeit zu nehmen: wir vernehmen den Schmerz des Vaters, welcher im verhängnißvollen Augenblick von der Tochter Abschied nimmt, nicht den des Jünglings, der sich von der Geliebten losreißt. Auch hier sind äußere Bedingungen zu natürlichen Voraussetzungen des Kunstwerks geworden, das durch Schönheit der Form und edlen Ausdruck einen hohen Rang unter diesen Arien einnimmt[35].

Für diesen Freund und dessen Familienkreis war Mozart auch sonst thätig, z. B. durch Lieder, die er zum größten Theil auf bestimmte

32 Er war Kelly's Gefährte auf einer Reise zu Haydn (remin. I p. 221).

33 A. M. Z. XXVI S. 92.

34 Brevi notizie int. ad alc. compositori di musica (Rover. 1827) p. 51.

35 Bezeichnend für Mozarts Art zu arbeiten ist es, daß er an der Stelle, wo in der übrigens auch in dieser Hinsicht nicht schwierigen Arie eine sehr kühne und frappante Harmoniefolge eintritt, sich den Baß beim Niederschreiben gleich beziffert hat

Veranlassung für Bekannte schrieb. Von einem solchen heißt es in einem Briefe: „Wenn es erst Noth hat Sie durch das Lied en question meiner Freundschaft zu versichern, so haben Sie weiter keine Ursache daran zu zweifeln: hier ist es. Ich hoffe aber, daß Sie auch ohne diesem Liede meiner wahren Freundschaft überzeugt sind" (Prag 4. Nov. 1787). Ein anderes „Erzeugt von heißer Phantasie" (520 K.) trägt die Ueberschrift: „den 26. Mai 1787, in Hrn. Gottfried von Jacquin's Zimmer, Landstraße". Auch sind zunächst für diesen Kreis mehrere kleine reizende Canzonetten für zwei Sopran- und eine Baßstimme auf italiänische Texte geschrieben. Mozart verzeichnet eins derselben Più non si trovano von Metastasio (549 K.) unter dem 16. Juli 1788, es sind aber noch aus seinen eigenen Autographen fünf andere Notturni der Art bekannt

Luci cari luci belle (346 K.)
Ecco quel fiero istante von Metastasio (436 K.)
Mi lagnerò tacendo von Metastasio (437 K.)
Se lontan ben mio tu sei (438 K.)
Due pupille amabili (439 K.)

Es existirt zu denselben, von Mozarts Hand geschrieben, auch eine Begleitung von Blasinstrumenten, zwei Clarinetten und ein Bassethorn oder drei Bassethörner, eine Combination, die Mozart öfter angewendet hat und die ihren Grund in zufälligen Umständen gehabt zu haben scheint. Diese Begleitung ist aber nicht nothwendig, eigentlich sind die Canzonetten für die Singstimmen allein bestimmt. Bei größter Einfachheit sind sie von der lieblichsten Anmuth und verrathen in harmonischen Wendungen, in der Stimmführung den Meister. Daß diese Compositionen zunächst für den Jacquinschen Kreis bestimmt waren läßt sich daraus schließen, daß mehrere derselben in Wien unter Gottfried von Jacquins Namen gingen, wie dies auch mit einstimmigen Liedern der Fall war, an deren Authenticität kein Zweifel ist. Auf dergleichen Gelegenheitscompositionen legte Mozart keinen Werth, sie gingen von Hand zu Hand, und da Jacquin auch selbst componirte, so konnte was von jenem Hause aus in Umlauf gesetzt wurde ohne seine Schuld leicht auf seinen Namen kommen. Wie zum Ersatz dafür gilt noch heute die Baßarie

als wolle er sich dieses Ganges der Harmonie versichern.

Io ti lascio, o cara, addio (245 K. Anh.), welche Jacquin componirt hat, für Mozarts Werk. In der A. M. Z., wo sie zuerst gedruckt ist (I, Beil.), ist freilich bemerkt, sie sei aus Mozarts Originalhandschrift gedruckt und von ihm in wenig Minuten geschrieben, als er Abschied von einer Freundin nahm; — man hat die Abschiedsscene später nach Prag, nach Mainz verlegt und Liebesnovellen dazu erfunden. Allein die Wittwe Mozarts protestirte in einem Brief an Härtel (25. Mai 1799) sogleich gegen die Echtheit, indem sie unterstützt durch das Zeugniß des Abbé Stadler bestimmt versicherte, die Arie sei von Gottfr. v. Jacquin bei der Abreise der Gräfin Hatzfeld (I S. 728) componirt und Mozart habe die Begleitung ausgesetzt. Die Arie enthält wohl Mozartsche Wendungen, aber keinen charakteristischen Zug seines Geistes.

Kelly erzählt, daß er Metastasio's Grazie agl'inganni tuoi componirt habe, daß Mozart an der einfachen Melodie Gefallen gefunden und Variationen darauf geschrieben habe[36]. Diese existiren nicht mehr, aber eine Skizze von Mozart, in welcher Kelly's Melodie, mit einigen leisen Verbesserungen und einem neuen Mittelsatz, für zwei Sopranstimmen und eine Baßstimme mit Begleitung von Blasinstrumenten (Flöte, 2 Clarinetten, Hörner und Fagotts) ausgesetzt ist, gewiß für einen geselligen Zweck (532 K.).

Mehrstimmige Gesänge der Art waren damals eine beliebte Unterhaltung in musikalischen Gesellschaften, namentlich auch komische, ja derb komische. Daß Mozart auch hierfür der Mann war wird Niemand bezweifeln, und sein komisches Bandl-Terzett (441 K.) ist nicht blos im Wiener Freundeskreis[37] sondern weit und breit bekannt und beliebt geworden. Mozart hatte seiner Frau ein neues Band geschenkt, das diese, als sie mit Jacquin eine Spazierfahrt machen sollten, anlegen wollte, aber nicht finden konnte. Sie rief ihrem Manne zu: Liebes Mandl, wo ists Bandl? der darauf suchen half, auch Jacquin suchte mit und fand das Band. Aber nun wollte er es nicht hergeben, hielt es hoch in die Höhe, und da er ein großer Mann war, so bemühete sich das kleine Mozartsche Ehepaar vergebens dasselbe zu erhaschen, Bitten, Schelten und Lachen wurde immer lebhafter, bis zuletzt auch der Hund bellend Jacquin zwischen die Beine fuhr. Da lie-

36 Kelly remin. I p. 226 f.

37 Mozart schreibt an Gottfr. v. Jacquin (Prag 14. Febr. 1787): „es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandl hammera) unter uns werden gemacht haben“. Auch in den Briefen an die Frau finden sich Anspielungen auf diese geselligen Lieder.

ferte er das Band aus und meinte, diese Scene sei wohl passend für ein komisches Terzett. Mozart ließ sich das gesagt sein, machte sich einen Text im Wiener Dialect — für die komische Wirkung ist dieser wesentlich —, der im Allgemeinen an die Situation erinnerte und schickte das Terzett, das mit Laune gesungen nie seine Wirkung verfehlen wird, an Jacquin[38]. Einen vierstimmigen Pendant dazu Caro mio Druck und Schluck besaß die Wittwe Mozarts, wie sie Härtel (25. Mai 1799) mittheilte; nach einer Andeutung zu schließen war es ein Canon, zu welchem eine komische Baßstimme hinzutrat. (Anh. 5 K.)

Vorzugsweise beliebt waren für diese gesellige Unterhaltung die Canons. Man kann sich alle Tage überzeugen, daß Kinder und musikalisch wenig gebildete Personen an dieser strengsten Form musikalischer Kunstwerke ein besonderes Vergnügen finden, weil es sie unterhält, wenn bei der gewissermaßen eigensinnigen Consequenz mit der jede einzelne Stimme ihren selbständigen Gang verfolgt, ein so wohl zusammenstimmendes, harmonisch befriedigendes Ganze entsteht. Für den einigermaßen Kundigen kommt das Interesse an der geschickten Handhabung einer durch die allerstrengste Regel bedingten Form hinzu, durch welche ganz vorzugsweise epigrammatische Pointen in der schärfsten Beleuchtung hervortreten. So lassen ja auch in der Poesie das Sonett, das Triolett und ähnliche Formen eben durch ihre Gebundenheit das Concetto, welches sie aussprechen, um so schlagender hervorspringen. Dieser selbe Contrast, welcher der strengen Gesetzmäßigkeit der Form gegenüber die geistige Thätigkeit nur um so mehr als ein freies Spiel erscheinen läßt, ist auch im Canon wirksam. Schon in dem ausgeprägten Gegensatz der einzelnen Stimmen, auf welchem seine Wirkung beruhet, besitzt er eine Fülle von Mitteln um die verschiedenartigsten Pointen zu betonen, die dadurch, daß sie in immer wechselnder Stellung, wie in verschiedener Beleuchtung, wiederkehren, um so schärfer eindringen. Daher ist der Canon, wie das Epigramm, für die moralische Sentenz und den witzigen Einfall die gleich angemessene Form und sowohl den gewichtigsten

38 In Wien wurde mir berichtet, daß die Wittwe Mozart die Veranlassung in dieser Weise erzählt habe; nur wurde irrthümlich van Swieten statt Jacquin genannt. Auf einem Bruchstück der Originalpartitur (mit Quartettbegleitung) steht neben den Singstimmen Constanze, Mozart, Jacquin. In dem kurzen Vorbericht zum gedruckten Terzett (Oeuvres V, 8) ist das Detail, welches nicht für das Publicum zu gehören schien, fortgeblieben. Ein 1856 in Wien als Canto a 5 voci di Mozart erschienenes Quintett Oh come lieto in seno (244 Anh. K.) ist aus Ant. Cartellieri's im Jahr 1804 componirter Oper Il segreto (Bohemia 1860 Nr. 50 S. 448).

Ernst als die ausgelassenste Komik auszudrücken vorzugsweise fähig. Freilich bedarf es der sichern Hand eines vollendeten Meisters um diese schwierige Form so zu beherrschen, daß sie nicht allein als ein contrapunktisches Kunststück erscheint, das den gelehrten Kenner befriedigt, sondern als ein wohllautendes, wie von selbst entstandenes Gesellschaftslied, dessen eigenthümliche Schwierigkeiten den Eindruck glücklicher Einfälle machen. Die größten Meister haben sich gern wie zur Erholung mit Canons beschäftigt[39] und selbst so ernsthafte Männer wie Padre Martini[40] und Michael Haydn[41] verschmähten es nicht komische Canons zu schreiben. Auch Mozart hat dieses Genre cultivirt und unter seinem Namen kennt man eine ganze Reihe. In den Oeuvres (XV. XVI) sind 2 zweistimmige, 9 dreistimmige, 9 vierstimmige und 1 sechsstimmiger Canon gedruckt; sicher sind nicht alle echt. Aus dem thematischen Verzeichniß ergeben sich als von Mozart componirt

XV, 1 Difficile lectu [Nimm ists gleich warm] dreistimmig (559 K.)
2 Caro bell' idol dreistimmig (562 K.)
5 Ave Maria vierstimmig (554 K.)
6 Lacrimoso son io vierstimmig (555 K.)
XVI, 1 O du eselhafter [Gähnst du Fauler] vierstimmig (560 K.)
2 Alleluja vierstimmig (553 K.)
3 Grechtelseng [Alles Fleisch] vierstimmig (556 K.)
4 Gemma in Prater [Alles ist eitel] vierstimmig (558 K.)
6 Bona nox [Gute Nacht] vierstimmig (561 K.).

Außer diesen sind noch fünf nach Mozarts Autographen abgedruckt, denn die Wittwe schreibt (30. Nov. 1799), sie habe 13 Canons im Original eingeschickt. Aber von diesen ist einer (XV, 12) „O wunderschön" (227 K.) von W. Byrd (gest. 1623), abgedruckt bei Mattheson (Vollk. Kapellm. S. 409), war also von Mozart nur abgeschrieben, und das mag öfter geschehen sein. Als Mozartisch sind mit einiger Sicherheit zu erkennen.

39 Jos. Haydn hatte in seinem Schlafzimmer statt der Gemälde sechs und vierzig Canons von seiner Composition unter Glas und Rahmen aufgehängt (Griesinger biogr. Notizen S. 97. Carpani Le Haydine p. 121. Vgl. biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 29).

40 Seine canoni berneschi waren nach Carpani (Le Haydine p. 113) allgemein verbreitet.

41 Neukomm theilte mir mit, daß ein unter Mozarts Namen bekannter Kanon: „Sch . . . nieder armer Sünder" von Mich. Haydn mit Beziehung auf eine bestimmte Person in Salzburg componirt sei; ein anderer komischer Kanon von ihm, zu dem die spaßhafte Reimerei des Orgelbauers Egedacher in Salzburg Veranlassung gegeben hatte, ist im Facsimile mitgetheilt in der Cäcilia (XVI S. 212). Die nahe Verwandtschaft mit den Mozartschen Texten leuchtet ein; vielleicht liegt darin etwas vom salzburgischen Spaß.

XV, 4 L. m. d. A. r. s. [Nichts labt mich mehr] vierst. (233 K.)
XVI, 5 Lieber Freistädler, lieber Gaulimauli [Wer nicht liebt] vierst. (232 K.)
7 L. m. i. A. [Laßt uns froh sein] sechsst. (231 K.)
9 [Laß immer] zweist. (410 K.). Allein dieser Canon existirt in Mozarts Handschrift als ein Adagio für 2 Bassethörner mit Fagott, vielleicht auch zur Begleitung eines Gesangstückes.

Ueber die anderen weiß ich keine Rechenschaft zu geben, indessen scheinen mir die sicher beglaubigten auch bei weitem die schönsten zu sein. Es fehlen aber auch in dieser Sammlung einige echt Mozartsche Canons, so der im thematischen Verzeichniß genannte vierstimmige Nascoso (557 K.), der außerordentlich schön ist[42]. Es sind ernsthafte[43], liebliche[44] und in überwiegender Zahl komische Canons. Zu den letzten machte er sich die Texte meistens selbst; sie sind größtentheils im Wiener Dialect, nicht wenige so derb abgefaßt, daß sie kaum zu drucken sind, obgleich sie in mündlicher Tradition sich doch erhalten haben. Als Probe mögen zwei unverfängliche Originaltexte mitgetheilt werden

Grechtelseng grechtelseng, wir gehn in Prater. In Prater? itzt laß nach, i laß mi nit stimma. Ei bei Leib. Ei ja wohl. Mi bringst nit außi! Was blauscht der? was blauscht der? itzt halts Maul, i gieb dir a Tetschen! (556 K.)

Gemma in Proda, gemma in d' Hetz, gemma in Kasperl. Der Kasperl ist krank, der Bär ist verreckt, was thät ma in der Hetz draußt, im Prater giebts Gelsen und Haufen von Dreck. (558 K.)

Daß der Spaß wesentlich mit im Text, in dessen dialogischem Charakter und gemeiner Ausdrucksweise beruhet, wird Jeder fühlen, der die neu untergelegten Worte vergleicht, die zwar durchaus anständig und gewählt sind, aber die eigentliche Wirkung aller dieser komischen Canons vollständig paralysiren.

Ohne Ausnahme zeigen diese Canons, jeder in seiner Art, nicht allein die vollkommene Meisterschaft Mozarts in der Form, sondern auch seine wunderbare Natur, die im Großen und Kleinen nur ganze, in sich abgerundete Kunstwerke hervorzubringen vermochte: in jedem Canon ist Ausdruck einer rein ausgesprochenen Stimmung, Reiz des

42 Ein bekannter „Im Grab ists finster“ — wie die decente Textversion lautet — ist sehr zweifelhaft und ein von Zelter (Briefw. II S. 128) erwähnter „Hätts nit gedacht daß Fischgraten so stechen thaten“ ist von Wenzel Müller.

43 Hieher gehören besonders 553. 554 K.

44 Namentlich sind anzuführen 555. 562 K. und der eben genannte Nascoso (557 K.).

Wohlklangs, und beides so durchaus dem Wesen dieser Form entsprechend, als könnte es eben nur mit diesen Mitteln ausgedrückt werden. Wenn wir im thematischen Verzeichniß an einem Tage (2. Sept. 1788) acht vierstimmige und zwei dreistimmige Canons verzeichnet finden, so ist es freilich an sich möglich, daß ihn einmal eine Art von Canonsfieber überfallen habe, ungleich wahrscheinlicher aber, daß er an jenem Tage auf irgend eine Veranlassung zusammenschrieb, was er von dergleichen Sachen gerade im Kopf und zur Hand hatte. Denn das meiste der Art entstand gewiß auf eine zufällige Anregung, wie dies von zwei dort auch verzeichneten Canons bekannt ist. Der in München verstorbene Tenorist Joh. Nepomuk Peierl, „ein feiner Mann“ nach Schröder[45], kam im Jahr 1785 von Salzburg, wo er mit seiner Frau mehrere Jahre auf dem Theater gesungen hatte, auf kurze Zeit nach Wien und wurde dort mit Mozart bekannt. Er hatte eine eigenthümliche Aussprache, mit welcher man ihn gern hänselte, und Mozart schrieb deshalb einen dreistimmigen Canon auf einen Text, der dadurch eine besonders komische Wirkung machte[46]. Kaum war derselbe gesungen, als die Sänger das Blatt umwendeten und ihn mit einem vierstimmigen Canon (560 K.) auf den Text: „O du eselhafter Peierl! o du peirlischer Esel! du bist so faul als wie ein Gaul, der weder Kopf noch Haxen hat, mit dir ist gar nichts anzufangen, ich seh dich noch am Galgen hangen; du dummer Gaul! du bist so faul! du dummer Peierl bist so faul als wie ein Gaul; o lieber Freund — — verzeihe mir! Nepomuk! Peierl! verzeihe mir!“ der auf der Rückseite stand, überraschten[47]. Fein und artig ist an dem Spaß allerdings nichts als der vortreffliche Canon von drastischer Wirkung. Dieser aber fand soviel Beifall, daß er noch bei anderen Gelegenheiten, verstärkt durch einige Kraftsprüche, auf andere Personen angewendet wurde[48], und ist auch später viel gesungen worden. Daß Mozart die Gabe der Improvisation

45 Meyer L. Schröder II, 1 S. 81.

46 559 K. Difficile lectu mihi Mars et jonicu (das letzte Wort ist so gebraucht, daß beim Singen cujoni herauskommt).

47 Das Blatt, auf welches Mozart die beiden Canons rasch hingeschrieben hat, ist facsimilirt in der Cäcilia (I S. 179 ff.), wo auch über die Veranlassung das Nähere berichtet ist. Die Zeit ergiebt sich aus den Nachrichten, welche Lipowsky (Baiersches Musik-Lexikon S. 239 f.) über Peierl mittheilt.

48 Im thematischen Verzeichniß heißt er: „O du eselhafter Martin“, und so ist er allgemein bekannt. André, später Prof. Dehn in Berlin, besaß diesen Canon von Mozarts Hand geschrieben, der anstatt Martin, martinisch überall Jacob, jacobisch darüber geschrieben hatte; und in solcher Art mag Mancher damit geneckt sein.

selbst in solchen Formen in staunenswerther Weise besaß, bewährt auch eine von Rochlitz mitgetheilte Begebenheit. Mozart speiste den Abend ehe er von Leipzig nach Berlin reiste, von wo er nach einigen Tagen zurückzukommen dachte, beim Cantor Doles, in dessen Haus er viel und gern verkehrt hatte, und war sehr heiter. Die Wirthe, welche der Abschied traurig machte, baten ihn um eine Zeile von seiner Hand zum Andenken; er machte sich lustig über ihr „Pimpeln" und wollte lieber schlafen als schreiben. Endlich ließ er sich doch ein Stückchen Notenpapier geben, riß es in zwei Hälften, setzte sich und schrieb — nicht länger als höchstens 5 bis 6 Minuten. Dann gab er dem Vater die eine, dem Sohn die andere Hälfte. Auf dem einen Blättchen stand ein dreistimmiger Canon in langen Noten, ohne Worte, als man ihn sang, klang er herrlich, sehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war ebenfalls ein dreistimmiger Canon ohne Worte, aber in Achteln, sehr drollig. Als man nun bemerkte, daß beide zusammengesungen werden könnten, schrieb Mozart erst den Text, unter den einen: „Lebet wohl, wir sehn uns wieder!" unter den anderen: „Heult noch gar wie alte Weiber". So wurden sie nochmals gesungen [49]. Leider ist dieser Doppelcanon nicht erhalten!

Mancherlei komische Compositionen ähnlicher Art werden Mozart ohne Grund oder erweislich falsch zugeschrieben [50]. Ein ergötzliches Erzeugniß seiner Laune, offenbar für eine bestimmte Veranlassung 11. Juni 1787 componirt, und in der Zeitbedrängniß nur zum Theil in Partitur, theilweise gleich in Stimmen geschrieben, ist der von ihm selbst sogenannte musikalische Spaß, auch als Bauernsymphonie bekannt. In diesem in der Form eines Divertimento (I S. 310 ff.) für Saitenquartett und zwei Hörner in vier Sätzen geschriebenen Stücks sind ebensowohl die ungeschickten Componisten als die ungeschickten Spieler verspottet. Die letzten handgreiflich, wie wenn die Hörner im Menuett, gerade wo sie Solo eintreten, in lauter falschen Tönen sich ergehen, oder wenn die erste Violine zum Schluß einer langen Cadenz, in der eine Reihe kleiner banaler Kunststückchen zusammenhangslos an einander gereiht sind, sich in die Höhe versteigt und beharrlich um einen

49 A. M. Z. III S. 450 ff.

50 Ich führe hier nur die dreistimmige sogenannte komische oder Schulmeister-Messe an, welche unter Mozarts, auch unter Haydns Namen geht; sie ist nach Carpani's Versicherung (Le Haydine p. 112 f.) von Aumann, einem Augustinermönch in St. Florian und gelehrten Musiker. Eben derselbe erzählt, daß es früher in Wien Sitte war am St. Cäcilientage dergleichen komische Musik in den musikalischen Gesellschaften aufzuführen.

halben Ton zu hoch greift; am übermüthigsten zum Schluß, wo in die F dur Fanfare der Hörner jedes der Saiteninstrumente aus einer anderen Tonart derb hineinstreicht. Mit den halben Tönen nehmen die Leute es gar nicht genau, bequeme Terzen werden fortgeführt, auch wo sie nicht mehr passen; aber mitunter, wenn eine Stimme scheinbar zu früh kommt, oder man einige Takte lang nur Begleitung hört, daß die Hauptstimme sich zu verpausiren scheint, oder wenn man im entscheidenden Moment einen Ton hört, der infam falsch klingt, lehrt die Fortsetzung, daß kein Fehler passirt, sondern der Zuhörer getäuscht ist, wobei man nicht selten zweifelhaft ist, ob nicht der vorgebliche Componist persiflirt werden soll. Dies geschieht unverholen in der ganzen Anlage und Behandlung der Sätze, die nach dem üblichen Muster zugeschnitten sind, Wendungen und Figuren, wie sie damals üblich waren, auch mitunter eine frappante Modulation zeigen, aber eine völlige Unfähigkeit, einen eigentlichen Gedanken zu fassen und durchzuführen; mit wenigen Takten ist es immer aus und meistens dreht sich alles um die hergebrachte Formel der Schlußcadenz. Spaßhaft ist besonders im Finale der Versuch einer thematischen Verarbeitung, der ganz so klingt, als habe der Componist dergleichen gehört und versuche nun, offenbar mit großer Genugthuung, es mit einigen Redensarten nachzumachen; dann die unendlich in die Länge gezogene, angeblich humoristisch spannende Rückführung des Thema. Am merkwürdigsten ist offenbar dabei die Kunst, dieses ziemlich lang ausgeführte Stück in einem solchen Helldunkel zu halten, daß das prätendirte Ungeschick nicht langweilig wird, sondern der Zuhörer wirklich so in der Schwebe erhalten bleibt, daß er sich immer wieder überrascht fühlt. Zum Theil beruht diese Wirkung auf dem treffenden Blick für das, was in solcher Unbehülflichkeit wirklich komisch ist — denn nirgends ist die Ironie gefährlicher als in der Musik, weil der Eindruck des Uebelklingenden schwer zu beherrschen ist —, zum Theil in der sicheren Meisterschaft, welche man immer durchfühlt und die den Zuhörer stets wieder festhält. Allein es war eine eigene humoristische Laune erforderlich, um auch hier ein leicht fließendes Ganze hervorzubringen, das durch die einzelnen Späße nicht zerrissen, sondern nur gewürzt wird[51].

---

51 Ein anonymes Quartett, „für Leute, die Noten kennen und ohne die Finger zu bewegen, mit dem Bogen nur auf und ab die leeren Saiten zu streichen haben", unter dem Titel Neugebornes musikalisches Gleichheitskind gedruckt (Prag, Haas), welches die Breslauer Zeitung (1855 Nr. 170 S. 1090 f.), Mozart durch eine unbeglaubigte Anekdote vindicirt, ist nur abgeschmackt.



Zu den Compositionen, welche durch freundschaftliche und gesellschaftliche Verhältnisse wenigstens größtentheils hervorgerufen wurden, gehörten auch, wie wir schon an einigen Beispielen sahen, die Lieder[52]. Das Lied hatte damals, besonders in Wien und dem größeren Theil von Süddeutschland, wo ähnliche musikalische und literarische Zustände waren, bei weitem noch nicht die Bedeutung, welche es später erlangt hat. Auch in den geselligen Kreisen war die eigentlich kunstmäßige, also was den Gesang anlangte, die italiänische Musik, durchaus vorherrschend; wer sich als Dilettant geltend machen wollte, suchte es zu künstlerischer Ausbildung im Gesange zu bringen. In der Kammermusik, namentlich durch das Klavier, begann der Dilettantismus sich eine eigenthümliche Stellung zu erringen und von da aus seine Ansprüche auch an die Gesangsmusik zu machen, welche vorzugsweise das Lied zu befriedigen geeignet war. In Norddeutschland war die Lage der Dinge eine etwas andere. Die italiänische Oper in Dresden und Berlin stand zu isolirt, um einen übermächtigen Einfluß zu gewinnen; der Mangel an kunstgeübten Sängern hatte die Ausbildung der Operette veranlaßt, welche auf die knappen Formen und die bescheideneren Ausdrucksmittel des Liedes zurückgriff und wiederum dem Liede, das weder im häuslichen Kreise noch im Wirthshaus[53] verschollen war, zu höherer Bedeutung und Ausbildung verhalf. Weiße erklärte ausdrücklich, daß er durch seine Opern die Deutschen zum geselligen Gesange anleiten wolle. Allerdings hatten auch früher selbst bedeutende Componisten wie Telemann, Graun, Ph. Em. Bach u. a. Lieder oder, wie sie damals genannt wurden, Oden für den Gebrauch der Hausmusik componirt, namentlich in dem Berliner Kreise war man in dieser Richtung sehr thätig und Marpurgs kritische Briefe würdigen die musikalische Ode (Chanson, Strophenlied) sowohl historisch als ästhetisch und führen eine lange Reihe von Sammlungen auf. Der bedeutende Einfluß der Operette und ihrer beschränkten Arienform auf die Ausbildung des Liedes bleibt jedoch unverkennbar. Es ist nicht zufällig, daß um dieselbe Zeit die bescheidenen Anfänge unserer lyrischen Poesie ebenfalls in Norddeutschland entstehen, und daß Weiße, Uz, Gleim, Hagedorn, Jacobi u. A., darauf der Göttinger Dichterbund, als Liederdichter auftreten, denen zunächst Hiller als Liedercomponist sich beigesellt, dem auf

52 Reißmann Das deutsche Lied in seiner histor. Entwicklung S. 77 ff. K. E. Schneider Das musikalische Lied in geschichtl. Entwickelung III S. 195 ff.

53 Das geistliche Lied bleibt für den nächsten Zweck dieser Betrachtung ganz aus dem Spiel.

dieser Bahn nicht weniger Jünger nachfolgen als auf der dramatischen. Klopstock kommt hier wenig in Betracht. Seine Oden haben allerdings einzelne Componisten gefunden, namentlich — um Neefe nicht zu nennen — Gluck, der auch hier dem Worte des Dichters sich eng anschließt und das declamatorische Element zur Geltung bringt[54]. Ihm folgte Reichardt, ein persönlicher Verehrer Klopstocks[55], der auch über die Composition Klopstockscher Oden schrieb[56]. Von durchgreifendem Einfluß sind sie nicht gewesen; einen neuen und bedeutenden Impuls erhielt aber auch die musikalische Behandlung des Liedes, seitdem Herder den Sinn für das Volkslied geweckt, und Goethe echte deutsche lyrische Gedichte gegeben hatte. Es waren vornehmlich Reichardt[57] und Schulz[58], welche hierdurch angeregt, das deutsche Lied in seiner einfachen, volksthümlichen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren.

Anregungen dieser Art waren damals in Wien kaum durchgedrungen. Auch dort hatten seit den siebziger Jahren Hofmann, Steffan, Beecké, Haydn u. a. Lieder componirt, allein sie machten keinen höheren Anspruch, als geselliger Unterhaltung zu dienen; die Texte sind meistens unter dem Mittelmäßigen, die Compositionen von einer Einfachheit, daß man zu merken glaubt, diese Lieder traueten sich selbst nicht recht in die beste Gesellschaft. Mozart componirte nur gelegentlich Lieder[59]. Er hatte sich zwar, wie seine Frau in einem Brief an Härtel berichtet, ein eigenes Buch gemacht, in welches er Gedichte, die ihn ansprachen und zur Composition anregten, eintrug; allein seine Lecture war nicht ausgebreitet, und was damals in Wien verbreitet war, konnte ihn nicht sehr anziehen. Daß er sich auch hier sein Urtheil selbständig bewahrte, zeigt eine merkwürdige Aeußerung gegen seinen Vater (23. Dec. 1782):

Zugleich arbeite ich an einer Sache, die sehr schwer ist, nämlich an

---

54 W. H. Riehl Gluck als Liedercomponist (Augsb. Allg. Ztg. 1861 Beil. Echo 1862 Nr. 1—3).

55 A. M. Z. XVI S. 22 ff. Schletterer Reichardt S. 157 f. 164 f.

56 Musik. Kunstmagaz. I S. 22 ff.

57 Reichardt machte 1782 (musik. Kunstmagazin I S. 3 ff.) auf die Volkslieder aufmerksam, zu denen der Liedercomponist als zu seiner wahren Quelle zurückkehren müsse. Vgl. Schletterer Reichardt I S. 408 ff.

58 Die erste Sammlung der Lieder im Volkston von J. A. P. Schulz erschien Berlin 1782. Die schon im Titel ausgesprochene Richtung ist in der Vorrede noch bestimmter charakterisirt.

59 Eine Kritik Mozarts als Liedercomponist giebt Schneider Das musikal. Lied III S. 282 ff.

einem Bardengesang vom Denis über Gibraltar[60]; das ist aber ein Geheimniß, denn eine ungarische Dame will dem Denis diese Ehre erweisen. Die Ode ist erhaben, schön, Alles was sie wollen, allein zu übertrieben schwülstig für meine feinen Ohren. Aber was wollen Sie? das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man itzt nimmer. Um Beyfall zu erhalten muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß es ein Fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich, daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt.

Wie sehr Mozart recht hatte, werden einige Zeilen dieser Ode[61] beweisen:

> O Calpe! dir donnerts am Fuße,
> doch blickt dein tausendjähriger Gipfel
> ruhig auf Welten umher.
> Siehe dort wölkt es sich auf
> über die westlichen Wogen her,
> wölket sich breiter und ahnender auf. —
> Es flattert, o Calpe! Segelgewölk!
> Flügel der Hülfe! Wie prächtig
> wallet die Fahne Brittaniens,
> deiner getreuen Verheißerin!
> Calpe! Sie wallt! — Aber die Nacht sinkt,
> sie deckt mit ihren schwärzesten,
> unholdesten Rabenfittigen
> Gebirge, Flächen, Meer und Bucht
> und Klippen, wo der bleiche Tod
> des Schiffers, Kiele spaltend, sitzt.
> Hinan!

Aber wie viele urtheilten damals in Wien über den gefeierten Barden so vorurtheilsfrei wie der junge Componist? Ein Skizzenblatt Mozarts, das einen Theil dieser Ode im ersten flüchtigen Entwurf enthält, ist aus dem Archiv des Mozarteums in Salzburg als Facsimile beigegeben. Ob die Composition je vollendet wurde, ist mir unbekannt.

Daß Mozart seine Lieder nur nebenher, auf zufällige Anregung componirte, geht auch daraus hervor, daß er sie in langen Zwischen-

60 Die Nachricht, daß die Engländer den mit unerhörten Mitteln von der Land- und Seeseite zugleich unternommenen Sturm der Spanier auf das seit 1779 von ihnen belagerte Gibraltar im September 1782 ruhmvoll zurückgeschlagen hatten, erregte in Wien, wo man auf der Seite der Engländer stand, großen Jubel. Mozart schrieb seinem Vater (19. Oct. 1782): „Ja wohl habe ich, und zwar zu meiner großen Freude (denn Sie wissen wohl, daß ich ein Erz-Engländer bin) Englands Siege gehört!"

61 Wiener Realzeitg. 1782 S. 765. Retzer Nachlese zu Sineds Liedern (Wien 1784) S. 84 ff.

räumen, dann aber, wenn ein Anstoß kam, gewöhnlich gleich mehrere schrieb. So componirte er am 7. Mai 1785 gleich drei Lieder von Weiße; auf dem Autograph (472—74 K.) ist daneben notirt „Weiße erster Band p. 18. 14. 29"; — Weiße's lyrische Gedichte (Leipz. 1772) gehörten zu Mozarts kleiner Bibliothek. Am fruchtbarsten war das Jahr 1787, in welchem der Verkehr mit Jacquins am lebhaftesten gewesen zu sein scheint; im Mai sind vier (517—20 K.), am 24. Juni zwei (523. 524 K.), am 6. November in Prag wieder zwei (529. 530 K.), endlich am 11. December noch ein Lied (531 K.) componirt. Dann ist eine Pause bis zum 14. Jan. 1791, wo drei Lieder (596 bis 598 K.), welche nach Nissen für eine Kinderzeitschrift bestellt waren, niedergeschrieben sind[62]. Er selbst hat nur wenige selbst veröffentlicht[63], meistens blieben sie wohl in den Händen derer, für welche sie geschrieben waren und kamen in Abschriften unter das Publicum; woraus es sich erklärt, daß so viele unter seinem Namen gingen, welche ihm nicht angehören, während manche, die von ihm sind, anderen zugeschrieben wurden[64]. Der größte Theil derselben sind wirkliche Strophenlieder, wie die Lieder aus Campe's Kinderbibliothek (595. 598 K.), zu denen auch das Lied zum Geburtstage des kleinen Fritz (529 K.) gehört, dem ein höchst unpassender Text untergelegt ist. Diese sind absichtlich sehr einfach und leicht, im Kinderton gehalten,

62 Drei Lieder (390—392 K.), deren Entstehungszeit nicht bekannt ist, sind nach der Handschrift zu urtheilen, wenn nicht schon in Salzburg, doch gewiß in der ersten Zeit des Wiener Aufenthalts componirt.

63 Im Wiener Musenalmanach für 1786 erschien das Lied der Freiheit von Blumauer (506 K.). Sonst sind, soviel ich weiß, nur das Veilchen (476 K.) und Trennung und Wiedervereinigung (519 K.) unter dem Titel: Zwo deutsche Arien zum Singen beim Klavier in Musik gesetzt von Hrn. Kapellmeister Mozart (Wien bei Artaria 1790), vielleicht auch An Chloë (524 K.) und Abendempfindung (523 K.) (ebend. unter gleichem Titel) bei Mozarts Lebzeiten erschienen.

64 Bald nach Mozarts Tode erschienen theils einzeln theils in Sammlungen echte und unechte Mozartsche Lieder. Eine angeblich vollständige Sammlung unter dem Titel: Sämmtliche Lieder und Gesänge beim Fortepiano vom Kapellm. W. A. Mozart (Berlin, Rellstab) enthält unter 33 Gesängen nur 5 echte (vgl. A. M. Z. I S. 744 ff.). Durchaus zuverlässig, auf die Mittheilungen der Wittwe gestützt ist die Sammlung im fünften Heft der Oeuvres (Breitkopf u. Härtel), welche nach Ausscheidung der nicht streng in unsere Kategorie gehörigen Compositionen ein und zwanzig eigentliche Lieder enthält. Von diesen ist die Gesellenreise (468 K.), wie zwei andere Maurerlieder (483. 484 K.), ursprünglich mit Begleitung der Orgel geschrieben, die Zufriedenheit (349 K.) mit Begleitung der Mandoline, wie auch ein ungedrucktes „Komm liebe Zitter" (351 K.) das „1780 für Hrn. Lang" componirt ist. Ein Wiegenlied mit Klavierbegleitung „Schlafe mein Prinzchen" (350 K.) ist nachträglich bei Nissen (Nachtrag S. 20) veröffentlicht.

wie denn das reizende: „Komm lieber Mai“ sich auch im Munde der Kinder erhalten hat. Scherzhaft gemeint ist das kleine Lied von Hagedorn: „Zu meiner Zeit bestand noch Recht und Billigkeit“ (517 K.); Mozart hat selbst darüber geschrieben: „ein bischen aus der Nase“, um den komischen Vortrag bestimmt zu charakterisiren. Was die Mehrzahl dieser Lieder vor den meisten gleichzeitigen weit hervorhebt und zum Theil noch auszeichnet, ist nicht sowohl die schön abgerundete Form, ansprechende Melodie und harmonische Feinheiten — Vorzüge, welche auch hier nicht vermißt werden —; es ist der Ausdruck einer poetischen Stimmung, mag dieselbe heiter belebt oder innerlich erregt sein, welche sie ausprägen. Den Gedichten von Hagedorn, Weiße, Jacobi, Overbeck, Hölty, Miller, Claudius — und wie die mir unbekannten Dichter einiger Texte heißen mögen — gegenüber begreift man jetzt schwer, wie sie den Componisten in eine poetische, productive Stimmung versetzen konnten, und der leidenschaftliche Ausdruck, die starken Accente, welche auf manche Einzelheiten in der Composition gelegt sind, erscheinen fast wie im Gegensatz zu den Worten der Gedichte. Man sehe nur den Schluß des zweiten Liedes Zufriedenheit (473 K.): „Und angenehm ist selbst mein Schmerz, wenn ich vor Liebe weine“; oder die Worte in der betrogenen Welt (474 K.): „Es wird ein prächtig Fest vollzogen, bald hinkt die Reue hinterdrein“. Dabei ist freilich nicht außer Acht zu lassen, daß der Standpunkt literarischer Bildung, welchen Mozart mit seiner ganzen Umgebung einnahm, auch eine verschiedene Auffassung und Empfänglichkeit für poetische Darstellungsweise bedingt[65]; — wahrscheinlich wird auch eine nicht allzuferne Zukunft eine Anzahl heutiger Liedertexte kaum mit geringerer Verwunderung betrachten. Viel wesentlicher ist es, daß Mozart auch hier seine eigenthümliche Natur offenbart, die ihn nicht sowohl das Wort und die Form, sondern das eigentlich belebende poetische Motiv auffassen läßt, welches ihn zu einer selbständigen Durchbildung und Darstellung anregt. Daher finden wir eine Tiefe und Wahrheit im musikalischen Ausdruck der Empfindung, welche wir in den Gedichten vermissen. Man nehme z. B. gleich das erste Lied von Weiße: Der Zauberer. Sieht man ab von dem schäferhaften Costum, das uns fremd ist, und dem matten, theilweis unbeholfnen Ausdruck, und hält sich an die Situation des jungen Mädchens, das zuerst sich des Gefühls der Liebe

65 Reichardt bedauert, daß er unter seine Lieder geselliger Freude (1796) mit Rücksicht auf die Texte keine Compositionen von den „mit Recht so hochverehrten Männern wie Haydn, Mozart, Dittersdorf“ habe aufnehmen können (I S. VIII f.).



mit Furcht und Staunen bewußt wird, so wird man diese in Mozarts Composition wieder finden; Weiße's Schäferin allerdings nicht.

In einem Lied von sehr leidenschaftlichem, tief schmerzlichem Ausdruck — Trennung und Wiedervereinigung von Jacobi (519 K.) — sind zwei Strophen, in welchen die Empfindung in eigenthümlicher Art modificirt ist, neu componirt und erst zum Schluß tritt die erste Melodie wieder ein. Andere sind ganz durchcomponirt. Von diesen ist das Lied An Chloë (524 K.) vielleicht am meisten bekannt und beliebt geworden wegen seiner angenehmen, leichten Melodie; es ist aber am wenigsten bedeutend und am wenigsten liedmäßig, sondern mehr nach Art italiänischer Canzonetten geformt. Sehr viel eigenthümlicher und ebenso schön im Ausdruck der Empfindung als in der, bei einem scheinbar nur dem Wechsel der Stimmung folgenden sich gehen lassen, doch fest geschlossenen und abgerundeten Form ist die Abendempfindung (523 K.); leidenschaftlicher und fast dramatisch Unglückliche Liebe (520 K.), wie denn auch eine ganz bestimmte Situation vom Dichter angezeigt ist durch die Ueberschrift: „Als Louise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte". Die Krone aller Lieder aber durch herzinnigen Ausdruck des reinsten Gefühls und die reizende Rundung der Form ist wie billig Goethe's Veilchen (476 K.)[66]. Hier sieht man, welchen Eindruck wahre Poesie auf Mozart machte, und wenn man bei anderen Liedern wahrnimmt, wie ihn die Divination des musikalischen Genies durch das Gedicht hindurch den poetischen Keim entdecken ließ, so liegt hier klar vor, wie mächtig die wirklich dichterische Gestaltung auch durch ihre Form auf ihn wirkte. Es kann jetzt wohl auffallen, daß ein so einfaches lyrisches Gedicht von Mozart als eine Romanze behandelt ist, welche mit dramatischer Lebendigkeit das Detail der kleinen Handlung ausführt, — wobei freilich nicht zu übersehen, daß durch den Meisterzug, mit welchem er zum Schluß die Worte: „Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!" wiederholt, der echt lyrischen Grundstimmung ihr volles Recht gegeben wird[67]. Diese Erscheinung erklärt sich theils aus der überall hervor-

66 Das Facsimile des Liedes nach dem Original, welches mein Freund Wilh. Speyer in Frankfurt besitzt, ist diesem Buch beigegeben.

67 Auch ein Recensent in der musik. Realzeitung 1790 S. 1, der dem Trennungslied und dem Veilchen nachrühmt, daß sie mit Einsicht, Geschmack und feiner Empfindung ausgeführt seien, hebt besonders hervor: „Sehr überraschend und vorzüglich schön ist die Behandlung des Textes am Schluß, da Hr. M. am Ende der dritten Strophe die Worte noch einmal wiederholt: Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!" Vgl. Reißmann Das deutsche Lied S. 146 ff.

tretenden Richtung auf das Dramatische, welche Mozarts künstlerischer Natur eigenthümlich ist, theils aber und wohl noch mehr aus dem tief anregenden Eindruck, welchen Goethe's klare, plastische, in aller Einfachheit in jedem Zuge wahre und anschauliche Darstellung auf ihn machte. Durch irgend einen Zufall muß ihm gerade nur dieses Gedicht Goethe's in die Hände gefallen sein; hätte er deren mehrere gekannt, er würde sie wohl noch lieber componirt haben als Weiße'sche. Warum hat er sie nicht gesucht? Nach Liedertexten suchte er wohl überhaupt nicht eifrig, sondern nahm sie, wenn sie ihm vorkamen, und Goethe war in den Kreisen, in welchen er lebte, schwerlich schon durchgedrungen. Wäre ihm dieser Frühling echter deutscher Poesie erschlossen worden, welche Blüthen würde er in ihm hervorgerufen haben!

Mozart hat als Liedercomponist beiweitem nicht die Bedeutung wie auf anderen Gebieten, obwohl seine Künstlernatur sich auch hier in ihren eigenthümlichen Zügen bewährt. Ohne Einfluß ist er aber auch hier nicht geblieben; namentlich hat Beethoven sich in seinen Liedern ihm sehr bestimmt angeschlossen und ist der durch Mozart bezeichneten Richtung bis zuletzt treu geblieben.

30.

Van Swieten und die klassische Musik.

Zu den Männern, welche auf Mozart einen in mehr als einer Hinsicht bedeutenden und fördernden Einfluß ausübten, gehörte Gottfried Baron van Swieten (geb. 1734), der Sohn des berühmten und einflußreichen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten, und mit diesem im Jahr 1745 von Leyden nach Wien gekommen. Er hatte sich dem Studium der Rechte gewidmet und verfolgte die diplomatische Carriere[1], war aber von Jugend auf leidenschaftlich der Musik ergeben, mit der er sich auch praktisch, aber ohne sonderlichen Erfolg beschäftigte. Im Jahr 1769 wurde in Paris Favarts Rosière de Salency mit Musik von verschiedenen Componisten gegeben; van Swieten hatte mehrere Arien dazu geschrieben, allein man wollte sie nicht loben[2]. Auch hatte er acht Symphonien componirt, „so

1 Er reiste 1768 mit dem Herzog v. Braganza (Zimmermann Briefe S. 96).
2 Grimm corr. litt. VI p. 263. 314.

steif wie er selbst", wie Haydn sagte[3]. Joseph II machte 1771 ihn zum Gesandten am preußischen Hofe[4], dort lernte ihn auch Nicolai als „eifrigen Liebhaber und Kenner der Musik, ja selbst als Componisten" kennen[5]. Dieser Aufenthalt in Berlin war für die Ausbildung seines musikalischen Geschmacks und die Richtung, welche er später in Wien geltend zu machen suchte, von entscheidendem Einfluß.

Friedrich der Große ließ 1740 in Berlin das Opernhaus erbauen und führte die italiänische opera seria jener Zeit mit allem Glanz der Gesangsvirtuosität und scenischen Ausstattung dort ein[6]. Regelmäßig wurden — nur der siebenjährige Krieg machte eine Unterbrechung — große Opern aufgeführt; der König pflegte im Parket unmittelbar hinter dem Kapellmeister zu stehen, so daß er in dessen Partitur nachlesen konnte[7]. Unerschütterlich hielt er an dem einmal ausgebildeten Geschmack fest; nur die opera seria ließ er gelten, und in dieser außer älteren italiänischen Meistern nur Hasse und Graun. Der Kapellmeister Carl Heinr. Graun (1709—1759) mußte die Opern — zu welchen der König das Libretto selbst französisch zu entwerfen pflegte, das dann italiänisch bearbeitet wurde[8] — componiren und suchte dies in möglichst kurzer Zeit abzumachen; sie wurden dem König vorher vorgelegt, was diesem nicht gefiel mußte geändert werden[9]. Er zog Hasse wegen seiner größeren Kraft und feurigen Lebendigkeit vor, sprach mit dem größten Lob von ihm, während Graun — den der König als Sänger sehr hoch schätzte[10] — meistens nur den Tadel über das hörte, was diesem mißfiel. Nichts desto weniger mußte er Jahr aus Jahr ein Opern componiren[11]. So blieb es nun auch. Joh. Fr. Agricola (1720—1774), seit 1760 Grauns Nachfolger, schrieb selbst wenig außer einzelnen Einlagestücken für die alten Opern, welche in derselben Weise gehalten sein mußten. Von anderen Componisten mochte der König nichts wissen, und Reichardt empfing er mit dem

3 Griesinger Biogr. Not. S. 66 f. Eine ließ Mozart aufführen (I S. 723).

4 Müller rühmt die liberale Unterstützung, welche derselbe ihm 1776 in Berlin zu Theil werden ließ (Abschied S. 116 ff.).

5 Nicolai Reise IV S. 556.

6 Schneider Gesch. d. Oper in Berlin S. 14 ff.

7 Burney Reise III S. 67.

8 N. Ztschr. f. Mus. IX S. 130.

9 Zelter Fasch S. 22.

10 Reichardt Kunstmagaz. I S. 158.

11 Zelter Fasch S. 49. Die Parallele, welche Reichardt (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 15 ff.) zwischen Hasse und Graun anstellt, spricht wohl die allgemeine Ansicht aus.

Rath: „Hüt er sich für die neuen Italiäner, so'n Kerl schreibt ihm wie 'ne Sau"[12]. Dieser konnte sich nach Agricola's Tode im Jahr 1775 zu dessen Stelle nur durch Uebersendung einer Oper empfehlen, „bei deren Bearbeitung ihm Hasse und Graun Muster gewesen"[13]; er durfte als Kapellmeister auch nicht daran denken, andere Wege einzuschlagen. Uebrigens bekümmerte sich der König in den letzten zehn Jahren seiner Regierung wenig mehr um die Musik; die italiänische Oper dauerte fort mit den Hasse'schen und Graunschen Stücken, aber die Ausführung sank immer mehr[14].

Neben der Oper, welche die italiänische Tradition starr festhielt, bildete sich aber in Berlin eine eigenthümliche Instrumentalmusik aus, welche auf der sächsischen Schule beruhte. Bekanntlich hielt der König jeden Abend bei sich Concert, in welchem er selbst die Flöte blies, und zwar nur eigene oder von seinem Lehrer Quanz componirte Solosachen, deren dieser für Friedrich allmählich über 300 geschrieben hatte[15]. Joh. Joach. Quanz (1697—1773)[16], gegen den der König von seinen Jünglingsjahren her Zuneigung und Pietät hatte, herrschte nicht allein bei dieser Cabinetsmusik — er war der einzige, der dem König bravo! zurufen durfte[17] —, sondern überhaupt in musikalischen Dingen und war allgemein gescheut als „Pabst der berlinschen Musik"[18]. Neben Quanz stand Franz Benda (1709—1786)[19], ein origineller Künstler und ausgezeichneter Geiger, der eine ihm durchaus eigenthümliche Manier des Spiels ausgebildet hatte, als deren wesentlicher Vorzug der edelste, ausdrucksvollste Gesang gepriesen wird. Sein Bruder Joseph (1724—1804), sowie die Söhne beider waren aus seiner Schule hervorgegangen, der Concertmeister J. Gottlieb Graun (1698—1771), als Violinspieler und als Instrumentalcomponist geschätzt, reihte sich ihnen an. Durch diese vorzüglichen Künstler wurde das Berliner Orchester herangebildet und geschult, das lange Zeit unerreicht

12 Reichardt mus. Monatsschr. S. 69 f. A. M. Z. XV S. 610 ff. (Schletterer Reichardt S. 261), wo ausführliche und interessante Mittheilungen gegeben sind.

13 A. M. Z. XV S. 605 f. (Schletterer Reichardt I, S. 257.)

14 Reichardt mus. Zeitg. I S. 74.

15 Burney Reise III S. 116.

16 Autobiographische Mittheilungen s. in Marpurgs histor. krit. Beitr. I S. 197 ff.

17 Burney Reise III S. 111. Zelter Fasch S. 47.

18 A. M. Z. III S. 172. Reichardt mus. Wochenbl. S. 70 f.

19 Seine Selbstbiographie ist mitgetheilt N. Berl. mus. Ztg. 1856 Nr. 32 ff.

neben dem Dresdner stand, und erst später von dem Mannheimer und Wiener überflügelt wurde.

Den höchsten Rang unter den Berliner Künstlern behauptete aber **Philipp Emanuel Bach** (1714—1788)[20]. Im Jahr 1738 wurde er als Accompagnist zum damaligen Kronprinzen berufen, und versah diesen Dienst seit 1756 abwechselnd mit **Fasch**. Er war ein ebenso gelehrter alsgeschmackvoller Accompagnist, allein das ewige Einerlei in den Concerten des Königs langweilte ihn, und da er sich als Künstler fühlte, so verdrossen ihn die absprechenden Urtheile des Königs. Er ließ ihn das entgelten, indem er nicht nachgab, wenn der König, der sich in „vielerlei Takt" gehen ließ, auf die Gefügigkeit des Begleitenden rechnete. Dieser faßte deshalb eine persönliche Abneigung gegen Bach, den er nicht nach Verdienst zu schätzen wußte[21], und Bach folgte 1767 gern einem Rufe an Telemanns Stelle nach Hamburg. Er ist durch seine, auf Joh. Sebastians Fingersetzung begründete, Technik und seine den Stil der Klaviercompositionen reformirenden Sonaten, der Vater des modernen Klavierspiels geworden und hat überhaupt bedeutenden Einfluß geübt, wie denn Haydn ihn als sein einziges Vorbild anerkannte[22]. Die Verehrung für ihn als schöpferischen, durchaus originellen Künstler war, namentlich in Berlin und Hamburg, unbegrenzt[23] und wurde durch den Eindruck einer gebildeten und bedeutenden Persönlichkeit getragen. Nicolai meint, was Quintilian vom Cicero sage, dürfe man völlig auf Bach anwenden, daß derjenige in Kenntniß der Musik weiter gekommen sei, dem Bachs Compositionen vorzüglich gefallen[24].

Die eigentliche Schule des alten **Joh. Sebastian Bach** in ihrer Strenge und Gelehrsamkeit wurde vertreten durch seinen Sohn **Wilhelm Friedemann Bach** (1710—1784), der seine letzten Lebensjahre ebenfalls in Berlin zubrachte, als genialer und gründlicher Künstler ebenso sehr bewundert[25], als er durch hochmüthigen Eigensinn und

20 Seine Selbstbiographie s. Burney Reise III S. 199 ff. Vgl. Rochlitz Für Freunde der Tonkunst IV S. 273 ff.

21 Zelter Fasch S. 14. 47.

22 Griesinger Biogr. Not. S. 15. Rochlitz Für Freunde der Tonkunst IV S. 274. Bach ließ ihm einst sagen, er sei der einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe (Dies biogr. Nachr. S. 38).

23 Man vergleiche z. B. die Darstellung Burney's (Reise III S. 209 ff.) mit den Urtheilen Reichardts aus verschiedenen Zeiten (Briefe e. aufmerks. Reisenden I S. 111 ff. II S. 7 ff. Kunstmagaz. I S. 24 ff. Musik. Alman. 1796. A. M. Z. XVI S. 28 ff. Schletterer Reichardt I S. 163 f.).

24 Nicolai Reise IV S. 558.

25 Zelter Briefw. m. Goethe V S. 210: „Seine Originalextemporationen,

Sonderlingslaunen sich und Anderen das Leben schwer machte[26]. Auch Agricola war ein Schüler, und wie alle Schüler des großen Mannes, tiefer Verehrer Seb. Bachs, vor allen aber war es Kirnberger, der ganz eigentlich Seb. Bachs Evangelium lehrte. So bildete sich in Berlin neben jener italiänischen Hasse-Graunschen Richtung in der Oper eine aus der Bachschen Schule hervorgehende und zunächst, aber doch keineswegs allein[27], in der Instrumentalmusik ausgeprägte Kunstweise aus, welche den Berliner musikalischen Geschmack auf nachhaltige Weise bestimmte[28].

Eine eigenthümliche Stellung gewann das musikalische Berlin dadurch, daß dort die Musik auch in den Kreis der literarischen Besprechung gezogen wurde. Nicht wenige Musiker waren wissenschaftlich gebildete Männer und der Feder mächtig, und gründlich gebildete Dilettanten schlossen sich eifrig diesen Bestrebungen an. Auf Quanz's Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen (1752) folgte Ph. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753. 1761), und Agricola's Anleitung zur Singekunst (1757), denen Marpurgs Kunst das Clavier zu spielen (1750), Anleitung zum Clavierspielen (1755. 1765) und Anleitung zur Musik und Singekunst (1763) zur Seite standen: es war keine geringe Anerkennung, daß man Leop. Mozarts Violinschule (1756) in Berlin würdig erachtete, in diesen Kreis aufgenommen zu werden (I S. 13 f.). Auch die

besonders in seinen guten Stunden, waren die Bewunderung von Männern wie Marpurg, Kirnberger, Benda, Agricola, Bertuch, Ring, meistens vorzügliche Orgelspieler, die alle fühlten, wie weit sie von ihm zurückgelassen wurden". Von Ph. Emanuel pflegte er mit mitleidiger Miene zu sagen: „Mein Bruder, der Hamburger, hat einige artige Sächelchen gemacht"; mit demselben Familienausdruck erklärte sich jener über den Londoner Bruder (Reichardt musik. Zeitg. II S. 159).

26 Forkel musik. Alman. 1784 S. 201 ff. Reichardt musik. Alman. 1796. Zelter Briefw. V S. 209.

27 Man darf nur an Ph. Em. Bachs Gesangscompositionen erinnern, und wie in Grauns Tod Jesu beide Richtungen sich begegnen liegt klar vor.

28 A. M. Z. II S. 585: „Berlin ist vielleicht der einzige Ort in Deutschland, in welchem Sie noch immer (1800) neben den wärmsten Verehrern der modernen Musik die eifrigsten Verfechter des ältern Geschmacks finden. Joh. Seb. Bach und seine berühmten Söhne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn, Clementi um den Vorrang". Zelter schreibt (Briefw. m. Goethe V S. 208): „Ich bin seit 50 Jahren gewohnt den Bachschen Genius zu ehren. Friedemann ist hier gestorben, Em. Bach war hier königlicher Kammermusiker, Kirnberger, Agricola Schüler vom alten Bach, Ring, Bertuch, Schmalz u. a. ließen fast nichts anderes hören als des alten Bachs Stücke, ich selbst unterrichte seit 30 Jahren darin und habe Schüler, die alle Bachschen Stücke gut spielen".

Schriften des Advocaten Krause Von der musikalischen Poesie (1752), Nichelmanns über die Melodie (1755), sowie Marpurgs Anleitung zur Singcomposition (1758) gehören hieher.

Mit nicht weniger Eifer wurde die Theorie der Harmonie und des Contrapunkts erörtert; Kirnberger und Marpurg werden in der Geschichte der Musik stets mit Ehren genannt werden.

Joh. Phil. Kirnberger (1721—1783), Kammermusicus der Prinzessin Amalie, ein Schüler Seb. Bachs, war als Componist weniger bedeutend, aber als ein scharfsinniger und zum Grübeln geneigter Mann suchte er aus den Werken seines verehrten Meisters[29] die Lehren der Composition zu entwickeln und auf ihre Grundsätze zurückzuführen. Seinem ganzen Bildungs- und Lebensgang zufolge fehlte es ihm an der Gabe des schriftlichen Ausdrucks, und wo ihm nicht seine Freunde wie Agricola, Sulzer oder sein Schüler Schulz zu Hülfe kamen, ward es ihm schwer, seine Ansichten klar darzustellen[30]. Tüchtig durch Verstand, Kenntnisse und Studien war er auch seinem Charakter nach brav und achtbar[31]; allein er wurde verbittert, weil er die Anerkennung nicht fand, welche er beanspruchen zu können glaubte. So gebrauchte er seine Einsicht als eine kritische Angriffswaffe aus Mangel an feiner Bildung in einer Weise, die ihn grob und hart, ja boshaft und hämisch erscheinen ließ[32]. Quanz hatte behauptet, ein echtes Duett lasse keinen Baß zu und Duetts veröffentlicht, welche dies erweisen sollten; Kirnberger spielte in der Kirche, während Quanz zur Communion ging, dessen Duetts mit hinzugefügtem Baß auf der Orgel[33]. Auf dieses Attentat trat Friedr. Wilh. Marpurg (1718—1795) gegen ihn auf und suchte zunächst an Kirnbergers Fugen nachzuweisen, daß er nicht der Mann sei, der so aufzutreten das Recht habe; daraus entwickelte sich eine Fehde, die mit großer Erbitterung über verschiedene Grundsätze der musikalischen Theo-

29 Einen charakteristischen Zug von dieser Verehrung erzählt Zelter Briefw. V S. 163.

30 A. M. Z. III S. 598 ff. Zelter Briefw. III S. 17.

31 Dieses Zeugniß geben ihm, außer seinem dankbaren Schüler Schulz, auch Eberhardt (A. M. Z. II S. 872 f.) und Z[elter] (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 129 ff.). Vgl. Zelter Fasch S. 59 f. Rintel Zelter S. 116 ff.

32 Reichardt, der von Kirnberger übel aufgenommen war (Schletterer I S. 98 f.), hat in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden (I S. 128 ff.) mit starken Farben das Bild eines theoretischen Kritikers entworfen, in welchem man Kirnberger kannte, der ihm deshalb als jungem Kapellmeister viel Noth gemacht hat (A. M. Z. II S. 597). Aber später hat er ihm auf ehrenwerthe Art Gerechtigkeit widerfahren lassen (A. M. Z. III S. 169 ff.).

33 So erzählt Reichardt (A. M. Z. III S. 172), was in den kritischen Briefen (I S. 15. 23. 41. 175. 231) angedeutet ist.

rie fortgeführt wurde. Marpurg hatte eine gründliche Schul- und Universitätsbildung genossen, er war als Privatsecretär bei General Bodenberg in Verkehr mit Voltaire, d'Alembert, Maupertuis getreten, hatte sich 1746 in Paris aufgehalten und sich die französische Bildung jener Zeit zu eigen gemacht; seit 1749 lebte er, später als Lotteriedirector, in Berlin. Er war ein Jugendfreund Winckelmanns[34], ein Genosse Lessings, und hatte, ein jovialer, für sinnlichen Lebensgenuß empfänglicher Mensch, mit diesem nicht bloß studirt und disputirt[35]. Scharfsinnig und gründlich in seinen Untersuchungen, aber leidenschaftlich, war er gleich unfähig Widerspruch zu ertragen und seine Heftigkeit zu zügeln[36]; wenn er Kirnberger durch die Darstellung weit überlegen war, so gab er ihm an Grobheit und Bitterkeit nichts nach[37].

Von bedeutendem Einfluß waren endlich die musikalischen Zeitschriften, welche Marpurg mit den ihm nahestehenden Musikern und Gelehrten herausgab, der critische Musicus an der Spree (1749 bis 1750), historisch kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik (1754—1762), kritische Briefe über die Tonkunst (1760—1764).

Auch von allgemeineren Gesichtspunkten aus wurde die Musik dort literarisch behandelt. Sulzer wollte in seiner Theorie der schönen Künste (1771. 1774) auch die Musik besprechen und suchte, da er sich hierfür nicht gehörig vorbereitet wußte, bei den Männern vom Fach Rath. Er glaubte an Kirnberger seinen Mann gefunden zu haben, an dessen Stelle 1773 sein Schüler J. A. P. Schulz trat, an gelehrten Kenntnissen diesem nicht gleich, aber durch Klarheit und Gewandtheit weit überlegen[38]. Bei dem großen Einfluß, welchen Sulzers Werk in Deutschland ausübte, gewannen auch die über Musik in demselben ausgesprochenen Ansichten für viele eine Art von gesetzgeberischer Bedeutung. Fr. Nicolai beschäftigte sich aus Neigung mit der Musik, die er praktisch übte und in seinem Hause üben ließ[39]. Mit ausgezeichneten

34 Justi Winckelmann I S. 48 f.

35 Spazier A. M. Z. II S. 569 ff. 593 ff.

36 Charakteristisch für seine Verbitterung und seinen Cynismus, sind die Anekdoten, welche er unter dem Titel „Legende einiger Musikheiligen von Simeon Metaphrastes d. j." (Cölln 1786) herausgab.

37 Er schonte auch Ph. Em. Bach so wenig als dieser ihn. Zelter Briefw. m. Goethe VI S. 321.

38 Schulz berichtet selbst hierüber (A. M. Z. II S. 276 ff.), womit Reichardts Erzählung (A. M. Z. III S. 597 ff.) in Einzelheiten nicht ganz übereinstimmt.

39 Göcking Fr. Nicolai's Leben S. 95 (vgl. 29). Schletterer Reichardt I S. 97 f. 140.

Musikern, namentlich Agricola, Marpurg, Reichardt persönlich befreundet, suchte er ernstlich sich ein auf eigner Einsicht beruhendes Urtheil zu bilden, und als er im Jahr 1765 die allgemeine deutsche Bibliothek unternahm, wurde auch die Musik in den Kreis ihrer Besprechungen gezogen. Galt Nicolai in Berlin als ein in musikalischen Angelegenheiten einflußreicher Mann[40], so mußte ein literarisches Organ von solcher Bedeutung nicht wenig dazu mitwirken, der Berliner musikalischen Kritik Ansehen und Gewicht zu geben.

Das praktische Resultat dieser musikalischen Bestrebungen, insofern sie nicht unmittelbar vom König ausgingen, trat hauptsächlich in dem 1770 gestifteten Liebhaberconcert hervor, welches unter Nicolai's Leitung alle Freitag Abend bei Corsica gehalten wurde[41]. Hier waren die bedeutendsten Kräfte versammelt, es wurden Orchesterwerke vorgetragen, einheimische und fremde; Gesangs- und Instrumentalvirtuosen ließen sich hören; dann aber kamen auch große Gesangscompositionen hier zur Aufführung, Grauns und Ph. Eman. Bachs geistliche Musik und, was besonders hervorzuheben ist, Händels Oratorien, namentlich Judas Maccabäus, das Alexanderfest und der Messias[42]. Ein auf das Ernste und Tüchtige gerichteter Sinn, sowie das Bestreben, Einsicht und verständiges Begreifen auch für die Kunst zur Geltung zu bringen, verdienen alle Anerkennung, wenn gleich Einseitigkeit, Pedanterie und Zanksucht dabei auch zum Vorschein kamen. Die hohe Meinung, welche die Hauptstadt Friedrichs des Großen von ihren Einrichtungen und Leistungen zu hegen sich berechtigt hielt, verfehlte nicht, auch in der Musik, besonders Süddeutschland und namentlich Wien gegenüber, sich geltend zu machen. Von Marpurg[43] werden Wagenseil und Steffan, damals in Wien angesehene Männer, mit Behagen in die Schule genommen. Nicolai sagt gerade heraus[44], nach

40 Burney Reise III S. 58. 74.

41 Reichardt Briefe e. aufmerks. Reis. I S. 32 f. Schletterer Reichardt I S. 139 f. Müller Abschied S. 117. Es bestand neben ähnlichen Instituten bis zum Anfang dieses Jahrhunderts (Cramer Mag. d. Mus. I S. 565 f. A. M. Z. II S. 586).

42 Diese drei führt Nicolai 1781 als ihm wohlbekannte, oft gehörte Händelsche Oratorien an (Reise IV S. 534). Eine enthusiastische Charakteristik des Judas Maccabäus nach einer Aufführung im Liebhaberconcert 1774 gab Reichardt in den Briefen e. aufmerks. Reisenden I S. 82 ff. Zelter beschreibt die große Wirkung, welche eine Aufführung des Messias 1783 auf ihn machte (Rintel Zelter S. 137 f.). Der Messias wurde 1775 auch schon in Hamburg aufgeführt (Joh. Heinr. Voß Briefe I S. 295 ff.).

43 Marpurg krit. Briefe II S. 141 ff.

44 Nicolai Reise IV S. 525 f.

Fux's Tode habe Wien zwar verschiedene gute Componisten gehabt, aber kein ausgezeichnetes Genie, welches einem Seb. und K. Ph. Em. Bach, Telemann, Graun und Hasse, Männern, welche im nördlichen Deutschland der Musik eine ganz neue Wendung gaben, hätte an die Seite gestellt werden können — bis Haydn aufgetreten sei. In Wien ignorirte man dagegen alles norddeutsche und namentlich berlinische Musikwesen gründlich[45].

Allerdings konnten auch in Berlin manche junge Regungen in der Musik nicht ganz ohne Wirkung vorübergehen. Die französische Operette, welche eine Zeitlang von Schulz dirigirt wurde[46], noch mehr die deutsche Oper seit 1771[47] wirkten allmählich auf den Geschmack des größeren Publicums reformirend ein. Prinz Heinrich, der eine vortreffliche Kapelle unterhielt, war der alten Musik und den alten Componisten keineswegs so sehr geneigt, wie der König[48]. Sein Concertmeister Joh. Pet. Salomon (1745—1815), von dem Reichardt Bachs Violinsolos ohne Begleitung trefflich vortragen hörte[49], führte Haydns Symphonien und Quartetts mit Eifer und Energie auf[50]. Sein Nachfolger Joh. Abr. Pet. Schulz (1747—1800), ein Schüler Kirnbergers, der auf einer längeren Reise sich in Italien umgehört, auch Haydn persönlich hatte kennen lernen[51], folgte nur seiner eigenen Natur, indem er sich — zum großen Mißvergnügen seines Lehrers — in seinen Compositionen dieser neuen Richtung zuwandte[52] und nicht bloß Haydns, sondern sogar Glucks Musik aufführte. Mit dieser drang er freilich nicht durch, aber Haydn fand, und nicht allein bei dem jüngeren Theile des Publicums, lebhaften Beifall. Zwar gab es Anhänger der alten Musik, welche jedesmal mit Geräusch fortgingen, wenn Haydnsche Musik aufgeführt wurde, allein Männer wie Marpurg lach-

---

45 Reichardt A. M. Z. XV S. 666 f. (Schletterer Reichardt I S. 325 ff.)

46 A. M. Z. III S. 601 ff. Nach dem Sinne Friedrichs des Großen war das freilich nicht. Als man in Racine's Athalia die Chöre singen lassen wollte, schlug der König das ab mit der eigenhändigen Bemerkung (10. Jan. 1774): La musique française ne vaut rien, il faut faire declamer le choeur alors cela revient au même (Preuß Friedrich der Große III S. 310).

47 L. Schneider Gesch. der Oper in Berlin S. 49 ff.

48 Burney Reise III S. 149.

49 Schletterer Reichardt I S. 140 f.

50 Rochlitz Für Freunde der Tonkunst III S. 191 ff.

51 A. M. Z. III S. 176.

52 A. M. Z. III S. 605. Auch die Prinzessin Amalie drückte Schulz ihr Mißfallen über seine Chöre zur Athalia (A. M. Z. III S. 614 ff.) sehr energisch in zwei Schreiben aus (Echo 1857 Nr. 10. 14 f.).

ten darüber und versagten ihm ihre Anerkennung nicht[53]; auch Nicolai spricht mit aufrichtigem und einsichtigem Lob über ihn[54]. Reichardt mußte freilich als Kapellmeister des Königs in dessen Sinne schreiben[55], allein mit seiner Beweglichkeit und Lebendigkeit wußte er durch das von ihm eingerichtete concert spirituel[56], durch Compositionen und Schriften[57] nach vielen Seiten hin anregend auf das Publicum zu wirken[58].

In so eigenthümliche, von den Wienern so verschiedene musikalische Zustände trat van Swieten in Berlin ein. Er, der für das Verstandesmäßige, das nach Regeln zu Beurtheilende am meisten befähigt war[59], nahm an der strengen Berliner Schule Interesse und faßte hier eine Vorliebe für den gebundenen Stil, ganz besonders für Händelsche und Bachsche Musik, welche er mit nach Wien brachte und, namentlich durch seine persönliche Stellung zu Haydn, Mozart und Beethoven, fruchtbar machte. Bei Ph. Em. Bach bestellte er 1774 sechs große Symphonien fürs Orchester mit dem ausdrücklichen Wunsch, daß er sich ohne alle Rücksichten auf die Schwierigkeiten der Ausführung allein seinem Genius überlassen möge[60]. Auch Haydn konnte van Swieten in Berlin damals wahrscheinlich besser als in Wien kennen lernen, und diesen so wie Mozart und später noch den jugendlichen Beethoven erkannte und liebte er neben Händel und Bach. „Ich bin was Musik betrifft", schreibt er (Dec. 1798), „in jene Zeit zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz, und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfall der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit

53 A. M. Z. II S. 575 f. Vgl. Nohl Musikerbr. S. 76 f.

54 Nicolai Reise IV S. 526. 534.

55 Er hat über seine Stellung zu Friedrich interessante Mittheilungen gegeben A. M. Z. XV S. 601 ff. 633 ff. (Schletterer Reichardt I S. 260 ff.)

56 Cramer Mag. d. Mus. I S. 565 ff. Schletterer a. a. O. I S. 357 ff.

57 In jener Zeit gab er das musikalische Magazin heraus (1—4. 1782) und war Mitarbeiter an Nicolai's allgemeiner deutscher Bibliothek. Vgl. Schletterer a. a. O. I S. 432 ff.

58 Der Einfluß, welchen der Kronprinz, nachherige König Friedrich Wilhelm II, auf den Berliner musikalischen Geschmack äußerte, gehört wesentlich einer späteren Zeit an, als die hier in Betracht kommt.

59 Griesinger biogr. Not. S. 69 f.

60 Reichardt A. M. Z. XVI S. 28 f. (Schletterer Reichardt I S. 163.)

festem Fuß wandeln und das Ziel entweder zu erreichen versprechen oder es schon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entrissene Mozart gelanget; Joseph Haydn aber stehet wirklich am Ziel“[61].

Als er nach Wien zurückkehrte — dies wird etwa 1778 geschehen sein —, nahm er dort eine sehr bedeutende Stellung ein. Zunächst wurde er an seines Vaters Stelle Präfect der Hofbibliothek, 1781 Präses der Studienhofcommission, und erhielt den Auftrag den Studienplan auszuarbeiten, welcher 1783 in der ganzen Monarchie eingeführt wurde. Kenntnisse, Einsicht und Eifer für die Wissenschaften sprach man ihm nicht ab[62], allein man vermißte an ihm die Thätigkeit und Entschlossenheit um durchzusetzen was er sich vorgesetzt hatte[63]. Eine so einflußreiche Stellung, Rang und Reichthum, der Ruhm des väterlichen Namens und der Glanz seiner Gesandtschaft am Hofe Friedrichs des Großen gaben ihm in den vornehmen Kreisen großes Ansehen. Dieses hat er zum Frommen der Musik eifrig verwandt, selbst für so untergeordnete Zwecke um bei musikalischen Aufführungen Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Denn wenn etwa einmal ein flüsterndes Gespräch entstand, so erhob sich Se. Excellenz, die in den ersten Reihen zu sitzen pflegte, mit feierlichem Anstand in ihrer ganzen Länge, wendete sich dem Schuldigen zu, maß ihn lange mit ernstem Blick und setzte sich langsam wieder nieder. Das wirkte jedesmal[64]. Mit pecuniären Unterstützungen war van Swieten nicht freigebig. Er verstand es in den vornehmen Kreisen erhebliche Mittel für würdige Kunstzwecke zusammenzubringen, zu denen er auch selbst an seinem Antheil beisteuerte[65]; allein echte Liberalität kannte er nicht, vielmehr bewies sich der reiche und kinderlose Mann nicht selten knauserig. Das hat Haydn erfahren[66], und die Lobeserhebungen, mit welchen van Swietens Verdienste um Mozarts nachgelassene Familie gepriesen worden sind[67],

61 A. M. Z. I S. 252 f.

62 Nicolai Reise III S. 358. 363.

63 G. Forster sämmtl. Schr. VII S. 273. Ganz anders wird van Swietens Richtung und Thätigkeit verurtheilt von R. Kink Gesch. d. Univers. in Wien I S. 539 ff.

64 So erzählte mir Neukomm. G. Forster fiel die steife und vornehme Haltung van Swietens auf (sämmtl. Schr. VII S. 270). Vgl. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 72 f.

65 Dies biogr. Nachr. S. 158 f.

66 Dies biogr. Nachr. S. 210. Griesinger biogr. Not. S. 66.

67 Musik. Corresp. 1792 S. 4. Niemetschek, der ihn (S. 31) den Vater von Mozarts hinterlassenen Waisen genannt hatte, ließ dies in der zweiten Ausgabe fort.

kamen ihm nicht zu: er hat nichts irgend Nennenswerthes für sie gethan. Im Verkehr mit Künstlern kehrte er, so sehr er sie selbst und ihre Leistungen zu schätzen wußte, gelegentlich doch den vornehmen Herrn heraus und machte seine Kennerschaft selbst in ungebührlichen Zumuthungen eigensinnig geltend. Auch das hat Haydn erfahren müssen[68], und schwerlich wird Mozart solchen Unannehmlichkeiten ganz entgangen sein.

Aber diese persönlichen Schwächen treten zurück gegen das Verdienst, welches van Swieten sich erworben hat, indem er in Wien das Interesse für ernste und strenge Musik mit Eifer vertrat. Der Einfluß, welchen er dadurch auf Mozart ausübte, ist unverkennbar. Zu Anfang des Jahres 1782 finden wir Mozart bereits im lebhaften Verkehr mit van Swieten, bei dem alle Sonntag morgen Musik gemacht wurde, aber nur Musik im strengen Stil. Er hatte, wie Mozart seiner Schwester schreibt (20. April 1782), einen „in der That am Werth sehr großen, an der Zahl aber sehr kleinen Schatz von guter Musik"; um denselben zu vermehren ließ Mozart sich von seinem Vater nicht allein seine eigenen Kirchencompositionen, sondern auch erlesene Werke von Mich. Haydn und Eberlin, die er zum Theil selbst früher abgeschrieben hatte (I S. 238 f.), schicken, welche mit Beifall in diesem kleinen Zirkel aufgeführt wurden. Für Zuhörer waren diese Aufführungen freilich nicht berechnet; denn van Swieten sang, wie Mozart seinem Vater berichtet (12. März 1783), den Discant, Mozart, der zugleich Klavier spielte, Alt, Starzer[69] den Tenor, der junge Teyber[70], der erst aus Italien zurückgekommen war, den Baß. Aber man lernte doch treffliche Werke bedeutender Meister kennen, die in Wien zu hören sonst gar keine Gelegenheit war. „Wir wissen ja", schreibt Mozart (12. April 1783), „daß sich die Veränderung des Gusto leider sogar bis auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dach und fast von Würmern zerfressen findet"[71].

68 Dies biogr. Nachr. S. 180 f.

69 Er musicirte mit dem berühmten Lautenisten Kohaut oft bei van Swieten (Griesinger biogr. Not. S. 66).

70 Ich kann nicht sagen, ob Anton Teyber (geb. 1754), welchen Mozart im Jahr 1789 in Dresden antraf (Beil. XVI, 3), oder Franz Teyber (geb. 1756) gemeint ist. Beide waren geborne Wiener, wahrscheinlich Brüder der beiden Sängerinnen dieses Namens (I S. 68. 630), und starben in Wien, Anton als k. Kammercompositor 1822, Franz als Kapellmeister und Hoforganist 1810. Vgl. S. 145 f.

71 Damit stimmt Nicolai's Urtheil überein, der im Jahr 1781 weder die Aus-
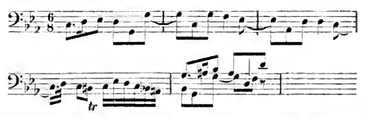
Bei van Swieten wurde auch Klaviermusik derselben Richtung gemacht. Mozart schreibt dem Vater (10. April 1782):

Ich wollte Sie gebeten haben, daß Sie mir möchten die sechs Fugen vom Händel und die Toccaten und Fugen vom Eberlin schicken. Ich gehe alle Sonntag um 12 Uhr zum Baron van Swieten, und da wird nichts gespielt als von Händel und Bach. Ich mache mir eben eine Collection von den Bachischen Fugen, sowohl Sebastian, als Emanuel und Friedemann Bach, dann auch die Händlischen und da gehen mir nur diese ab. Und da möchte ich den Baron die Eberlinschen auch hören lassen.

Ueber die letzteren aber schrieb er bald nachher der Schwester (20. April 1782):

Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abschreiben lassen, so ist es mir sehr lieb. Ich habe sie unter der Hand bekommen und — dann ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider gesehen, daß sie gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen. Allen Respect für seinen vierstimmigen Satz, aber seine Klavierfugen sind lauter in die Länge gezogene versetti.

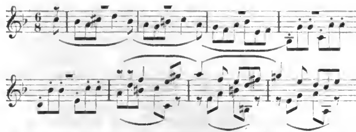
Wir haben schon gesehen wie der Eifer mit welchem Mozart sich dem Studium dieser Meister hingab, durch das Interesse seiner Constanze für Fugen noch angefacht wurde (I S. 706f.). Als er seiner Schwester eine dreistimmige Fuge mit dazu gehörigem Präludium schickte, schrieb er ihr (20. April 1782), daß er mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf Fugen machen und sie van Swieten überreichen wolle, sie möge sie deshalb keinen Menschen sehen lassen, sondern sie auswendig lernen und so spielen: „eine Fuge spielt man nicht so leicht nach". Von einer zweiten (39. Anh. K.) ist nur das Thema mit dem ersten Eintritt
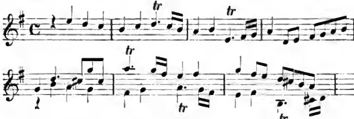


niedergeschrieben. Etwas weiter ausgeführt ist eine dritte (40. Anh. K.), deren sehr eigenthümliches Thema eine interessante Ausführung verspricht

---

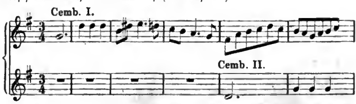
führung der Kirchenmusik in Wien vorzüglich fand, noch die Musik selbst (Reise IV S. 544 f.).



und umsomehr bedauern läßt, daß sie in den ersten Anfängen stehen geblieben ist. Zweimal hat Mozart angesetzt eine Phantasia supra Vt re mi fa sol la von Frohberger[72] für Klavier auszusetzen, ist aber beidemal nicht zu Ende gekommen (292 Anh. K.). Die dreistimmige Fuge in C dur, welche veröffentlicht ist (394 K.), wahrscheinlich dieselbe, welche Mozart mit einem Präludium seiner Schwester (20. April 1782) schickte, kann eine Vorstellung von dem geben, was Mozart beabsichtigte. Eine vierstimmige Fuge in G moll, welche bis auf wenige Takte vollendet war ist mit einem Abschluß (8 Takte) von Stadler veröffentlicht (401 K.) Von anderen Klavierfugen finden sich noch Skizzen. Am weitesten geführt (26 Takte) ist eine Fuge in G dur (23 Anh. K.)



Derselben Zeit und Richtung gehört die große am 29. Dec. 1783 componirte Fuge für zwei Klaviere in C moll (426 K.) an; von einer zweiten vierstimmigen Fuge für zwei Klaviere in G dur, die einen ganz verschiedenen Charakter verräth (45 Anh. K.)



72 Kircher Musurgia I p. 466 ff. Weitzmann Gesch. d. Klavierspiels S. 214 ff.

ist der Anfang erhalten, der nach der ersten Durchführung abbricht. Wie Mozart diese Sachen gespielt wissen wollte, darüber belehrt uns eine Aeußerung, welche er bei Uebersendung jener ersten Fuge gegen seine Schwester macht (20. April 1782):

Ich habe mit Fleiß Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele — denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielet wird, so kann man das eintretende Subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung.

Später (im Juni 1788) arrangirte Mozart die C moll Fuge für das Saitenquartett und schrieb „ein kurzes Adagio" als Einleitung dazu (546 K.), wahrscheinlich für van Swieten, da ihn um diese Zeit die Aufführung und Instrumentation der Händelschen Oratorien wieder in nähere Berührung mit demselben brachte. Die größere Bequemlichkeit und Deutlichkeit, welche beim Vortrag vierstimmiger Sätze in gebundener Schreibart auf diese Weise zu erreichen ist, hatte schon früher Mozart Veranlassung gegeben auch fünf Fugen aus Bachs wohltemperirten Klavier für Saiteninstrumente zu arrangiren (405 K.). Die Handschrift zeigt, daß dies im Jahr 1782 oder 1783 geschehen ist, wo der Verkehr mit van Swieten, der ohne Zweifel den Anstoß gab, am lebhaftesten war. Es sind offenbar mit Absicht als für diese Vortragsweihe geeignet die Fugen aus dem ersten Theil der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe N. 2 in C moll; N. 7 in Es dur; N. 9 in E dur; N. 8 aus Dis dur nach D dur transponirt; N. 5 in D dur, ausgewählt worden.

Ein interessanter Beleg für die Lust, mit welcher Mozart Händel und Bach nachzuarbeiten suchte, ist auch eine im Jahre 1782 oder 1783 angefangene aber unvollendet gebliebene Klaviersuite (399 K.). Sie beginnt nach der Regel jener Compositionen mit einer Ouverture (C dur), welche aus zwei Sätzen besteht, einer langsamen, imitirten Einleitung und einem fugirten Allegro, welches in der Dominante schließt. Auf dasselbe folgt der hergebrachten Ordnung gemäß eine Allemande (C moll), und auf diese die Courante (Es dur), an welche sich die Sarabande (G moll) anschließt; von dieser aber hat Mozart nur sechs Takte niedergeschrieben. Die Nachbildung der älteren Meister ist sowohl in der Anlage der Sätze, als in der Behandlung des Einzelnen bis auf manche Wendungen ganz unverkennbar, nur der Wechsel der Tonarten ist eine Freiheit. Man kann sie in diesem Sinn als Studien betrachten; allein die Mozartsche Eigenthümlichkeit tritt nicht minder bestimmt hervor, und namentlich die sehr schöne Courante

ist ganz davon durchdrungen. Eigenthümlicher noch und freier ist die „kleine Gigue für das Klavier", welche Mozart am 17. Mai 1789 „in das Stammbuch des Hrn. Engel kurf. sächs. Hoforganisten in Leipzig" schrieb (574 K.), sicherlich im Andenken an Bach, dessen Motetten er dort zu seiner staunenden Bewunderung hatte kennen lernen. Die leicht bewegliche Gigue war durch Bach sowohl in strenger als freier Ausführung zu einem phantastischen, meist humoristischen Kunstwerk ausgebildet worden, daß sie in der Suite so ziemlich die Stelle behauptet, welche das Scherzo später in der Sonate einnahm. Mozart hat die strengere Form gewählt, und das geistreiche Spiel, in welchem contrapunktische, harmonische, rhythmische Kunst im knappsten Raum frei sich entwickelt und den Zuhörer wie den Spieler neckisch in Athem hält, macht diese kleine Composition zu einem Meisterstück. Sie kann wohl das Bedauern erregen, daß die Suite, welche so manche fruchtbarer Entwickelung fähige Elemente enthält, von Mozart nicht ernstlich aufgenommen und weiter gebildet ist, was freilich nur von einem Künstler geschehen konnte, der nicht allein die Formen, wie sie Bach und Händel ausgebildet hatten, als fertige übernahm, sondern sie eigenthümlich fortzubilden im Stande war.

Ueberhaupt diente ja das Studium Bachs und Händels für Mozart nicht dazu, um Fugen machen zu lernen; daß er der contrapunktischen Technik Herr war, beweisen schon seine früheren Compositionen. Bewunderunswerth fand er an jenen Meistern, daß ihnen die strengsten, scheinbar bis zur Starrheit abgeschlossenen Formen zur naturgemäßen Ausdrucksweise ihres innersten musikalischen Empfindens und Denkens geworden waren, daß sie den Reichthum contrapunktischer Combinationen nicht als ein Spiel unfruchtbarer Speculation verbrauchten, sondern als unerschöpfliche Fundgrube genialer Productionskraft in steter Bereitschaft hielten. Daß Mozart jene großen Männer in diesem Sinne würdigte, beweist schon sein Urtheil über Eberlin, seine Aeußerung über Häßler, der nur Harmonien und Modulationen vom alten Bach auswendig gelernt habe, aber nicht im Stande sei eine Fuge ordentlich auszuführen (Beil. XVI, 3), beweisen am besten seine eigenen Arbeiten. Denn so wie schon in den zum Studium geschriebenen Compositionen die Eigenthümlichkeit Mozarts unverkennbar hervortritt, so macht sich auch in seinen späteren Werken nirgend das Bestreben geltend, ebenso wie Bach und Händel zu schreiben[73]. Er dachte nicht es ihnen nachzu-
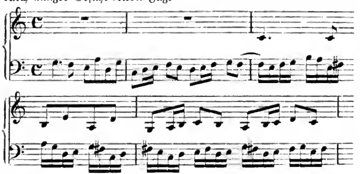
73 Rochlitz's Angabe (A. M. Z. I S. 115 f.), Mozart habe vieles, das er aber nicht bekannt werden ließ, in Händels Manier geschrieben ist unbegründet.

machen, sondern es ihnen gleich zu thun, aus Quellen zu schöpfen, zu welchen sie ihm den Zugang gewiesen, und was er von ihnen empfangen seiner Natur und der jedesmaligen Aufgabe gemäß zu verwenden[74]. Was in manchen Stücken seiner Kammermusik, im Schlußsatz der C dur Symphonie, in der Ouverture zur Zauberflöte als ein wahrer Triumph erscheint, welchen die Kunst in der Durchdringung der strengsten Gesetzmäßigkeit und der freiesten Schöpferkraft zur vollkommenen Klarheit und Schönheit feiert, das ist nicht zum geringsten Theil in den Anregungen begründet, welche ihm diese Studien gewährten. Allein ihr Einfluß reicht viel weiter als in die Compositionen strengen Stils. Die Entfaltung der polyphonen Schreibart, welche alle Werke Mozarts charakterisirt und eines seiner wesentlichsten Verdienste ist, beruht, auch in ihrer freiesten und leichtesten Anwendung, auf den Grundlagen, welche jene Meister gelegt hatten. Unverkennbar weisen auch der Reichthum und die Kühnheit der harmonischen Behandlung, welche in Mozarts Werken immer bewunderungswürdiger hervortreten, auf dieselbe Quelle zurück. In seinen früheren Werken sind harmonische Schönheiten, neue und überraschende Uebergänge und Wendungen häufig genug, allein sie erscheinen als rein harmonische Combinationen, während sie in den späteren Werken überwiegend aus der freien und geistreichen Durchführung des polyphonen Princips hervorgehen. Durch das Studium großer Muster und die gereifte Einsicht in das Wesen und die Grundgesetze der künstlerischen Darstellung gelangte die ursprüngliche erfinderische Kraft zu freiester Entfaltung. Der Einfluß jener Meister und ihrer Kunst zeigt sich auch in einer gewissen Herbigkeit, welche durch Selbständigkeit der Stimmführung veranlaßt, von Mozart keineswegs vermieden wird. Er muthet vielmehr in dieser Hinsicht dem Zuhörer gar oft ebensoviel und mehr zu als z. B. Bach und Beethoven, auch darin dem Sophokles vergleichbar, der, von den Alten mit Recht seiner süßen Lieblichkeit wegen gepriesen, dennoch durch schroffe Strenge und

74 In Reichardts musik. Zeitg. I S. 200 wird bemerkt, daß Joh. Seb. Bach seine Zeit überflügelt und lange Zeit nach seinem Tode vielleicht erst in Mozart den verwandten Geist gefunden habe, der seine tiefe Kunst aus Einsicht und Gefühl ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geist selbst in seine eigenen Schöpfungen aufzunehmen und in die Kunstwelt von Neuem einzuführen gewußt habe. Auch Zelter äußert sich dahin, daß Mozart viel näher an Seb. Bach stehe als dessen Sohn Philipp Emanuel und Joseph Haydn (Briefw. IV S. 188 f.); er erinnert sich, daß die Musik von Seb. und Eman. Bach ihm anfangs unverständlich vorkam, daß Haydn dann als einer, der den bittern Ernst jener gewissermaßen travestirt habe, getadelt worden sei, bis Mozart erschienen sei, durch den man alle drei habe erklären können (Briefw. II S. 103).

herben Ernst zu erschüttern nicht verschmäht. Allerdings erscheint solche Härte bei Mozart nie als Folge einer ungelenken Sprödigkeit, sondern einer bewußten und gewollten Consequenz; ebenso wenig wird sie als bloßes Reizmittel von ihm angewendet, vielmehr stets nur als ein Durchgang zu einer um so nachhaltigeren Befriedigung in reiner Schönheit. Weil ihm diese Lösung eines durch starke Anspannung hervorgerufenen Conflicts zu vollkommener Klarheit und Beruhigung fast ohne Ausnahme so wunderbar gelingt, ist es nicht zu verwundern, wenn jene andere Seite oft weniger beachtet wird[75].

Unter den Compositionen in gebundener Schreibart nimmt die dreistimmige Klavierfuge in C dur (394 K.) ein besonderes Interesse in Anspruch. Vorher geht eine Einleitung, welche, weil sie weiter ausgeführt ist als ein gewöhnliches Präludium, als Phantasie bezeichnet ist. Solche Vorspiele, nicht immer in freier Form (auch Toccaten genannt), pflegte man einer Fuge oder einem anderen Tonstück von geschlossener Form voranzustellen, und ihm den Charakter einer Improvisation zu geben, deren von Mozart noch mehrere vorhanden sind. Das in Rede stehende nimmt nach einer kurzen langsamen Vorbereitung eine lebhafte Bewegung an, spielt im raschen Wechsel in verschiedenen Tonarten ohne in irgend einer sich festzusetzen, ebensowenig wird ein Motiv oder eine Figur bestimmt durchgeführt; diese unruhige treibende Bewegung hat einen schwungvollen pathetischen Charakter und erregt eine nicht geringe Spannung, während sie zugleich brillant und auch in dieser Beziehung effectvoll ist. Es schließt in der Dominante und erweist sich auch dadurch als einen nur einleitenden Satz. Im schönsten Gegensatz zu diesem hastigen Treiben steht nun die feste und ruhige, aber bewegte und durch inniges Gefühl belebte Fuge



75 Rochlitz ist im Irrthum, wenn er schon in Salzburger Compositionen Mo-
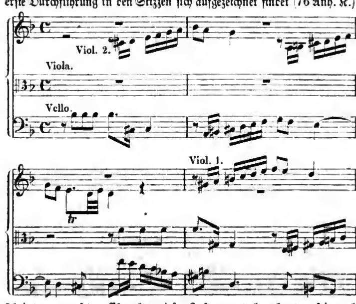
Die beiden ersten Takte mit ihren Quartengängen kündigen zwar mehr ein brauchbares als ein individuell ausdrucksvolles Fugenthema an, allein das bewegte Motiv, was folgt, hat einen sehr eigenthümlichen Charakter besonders durch die Wechselnoten, welche den melodischen Gang hervorheben und durch rasch vorübergehende scharfe Dissonanzen einen in der Durchführung vielfach modificirten und gesteigerten Reiz gewähren. Ein weiches, fast an Wehmuth streifendes, aber immer ernst gefaßtes Gefühl — welches sich auch in dem häufigen Ausweichen in die Molltonarten ausspricht — ist in der ganzen Fuge festgehalten. Abgesehen von der interessanten technischen Ausführung wird sie durch diesen charakteristischen Ausdruck der Stimmung in dieser Form bedeutend und kann wohl als ein Beleg gelten, wie tief innerlich Mozart dieselbe aufgefaßt hat. Dazu kommt, daß diese Fuge durchaus claviermäßig und ihrer Conception und Ausführung nach so ganz für dies Instrument berechnet ist, daß die Wirkung wesentlich mit darauf beruht. Beides gilt nicht in der Art von der G moll-Fuge (401 K.), welche zwar kunstvoll gearbeitet, aber weder auf die Natur des Instruments in gleicher Weise berechnet, noch im Ausdruck der Stimmung der in C dur ebenbürtig, vielmehr eine rein formelle, so zu sagen abstracte Fuge ist. Dasselbe kann man von einer dreistimmigen Fuge in D dur sagen, von welcher Mozart 37 Tacte niedergeschrieben hat (443 = Anh. 67 K.). Auch die Wirkung der C moll-Fuge (426 K.) beruht weder auf den Klangeffecten des Klaviers noch der Saiteninstrumente. Sie ist aber so groß angelegt, mit einem so strengen Ernst und einer so rücksichtslosen Strenge durchgeführt, daß die äußeren Mittel der Ausführung hier allerdings zurückstehen, wo es wesentlich auf den energischen Ausdruck des Gesetzmäßigen ankommt, das sich aber nicht als die bloße Vollziehung einer äußerlich gegebenen Norm, sondern als die bewußte That eines kräftigen und consequenten Willens erweist[76]. Ganz anders verhält es sich mit der Einleitung, welche ursprünglich für Saiteninstrumente geschrieben auch auf die eigenthümlichen Klangwirkungen derselben durchaus berechnet ist. Die harmonische Behandlung, namentlich durch die enharmonischen Verwechslungen, ist von außerordentlicher Schönheit und Tiefe, und bringt eine merkwürdige Spannung und Steigerung durch stets sich überbietende Ueberraschungen hervor. Bewunderungswürdig ist es, wie

---

zarts Bestreben Bachs düstere Weise mit seiner jugendlichen feurigen Natur zu vereinigen sucht (A. M. Z. II S. 642 f.).

76 Beethoven hat sich diese Fuge in Partitur geschrieben; das Autograph besitzt A. Artaria.

bestimmt ihr Charakter als Einleitung zu der folgenden Fuge heraustritt, deren trotziges Wesen einerseits angedeutet wird, während im Gegensatz dazu ein ahnungsvolles Suchen und Sehnen auf eine Weise die Seele in Spannung setzt, daß der Eintritt der kategorischen Fuge eine wahre Beruhigung und zugleich den kräftigsten Aufschwung giebt. — Eine Fuge für vier Saiteninstrumente in D moll, von welcher die erste Durchführung in den Skizzen sich aufgezeichnet findet (76 Anh. K.)



scheint ganz auf den Charakter dieser Instrumente berechnet zu sein; ob sie einen Satz in einem Quartett bilden sollte, oder auf ein selbständiges Musikstück angelegt war, ist nicht bekannt.

Es scheint angemessen, gleich hier noch einen Blick auf zwei Compositionen zu werfen, welche einer viel späteren Zeit, aber derselben Richtung angehören. Dies sind die beiden „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr" in F moll[77], welche als Phantasie und Sonate für Klavier zu vier Händen gedruckt und sehr bekannt sind. Beide bestehen aus einem langsamen Satz und einem lebhaften in gebundenem

77 Müller, der Besitzer des Kunstcabinets auf dem Stockameisenplatz, kündigte an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 66 Anh.), es sei dort zu sehen „das prächtige dem großen Feldmarschall Laudon errichtete Mausolee. Dabei überrascht eine auserlesene Trauermusik von der Composition des berühmten Hrn. Capellm. Mozart, die dem Gegenstand, für welchen sie gesetzet wurde, ganz angemessen ist".

Stil; die Anlage beider ist verwandt, aber nicht gleich. Das erste im Dec. 1790 componirte Stück (594 K.) wird durch ein ernstes Adagio eröffnet, dessen sanfter Ausdruck durch einige harmonische Herbigkeiten desselben nicht gestört wird; es hält den Charakter einer Einleitung fest. Das Allegro in F dur, aus der imitatorischen Behandlung eines rasch bewegten Motivs gebildet, zerfällt sonatenartig in zwei Theile und leitet durch eine rasche harmonische Bewegung wieder in das Anfangsadagio über, welches auf meisterhafte Art so modificirt wird, daß es nun zu einem beruhigenden Abschluß führt. Dadurch rundet sich das Ganze vortrefflich ab; auch die Geschäftigkeit, welche das Allegro kräftig und glänzend belebt, steht zwar in einem starken Gegensatz, aber in keinem Widerspruch, zu dem sanften Gefühlsausdruck des Adagio, vielmehr ergänzen sich beide aufs schönste. Größer angelegt und tiefer empfunden ist das zweite am 3. März 1791 componirte Stück (608 K.). Es beginnt mit dem Allegro, dessen erste Takte von kräftiger Bewegung als Einleitung zu einer regelmäßigen, durch schöne Führung und herrlichen Wohllaut wie durch ernste, beschauliche Stimmung bedeutenden Fuge dienen. Nachdem sie durch eine Engführung des Thema's in der Umkehrung abgeschlossen ist, führt sie nach einer frappanten harmonischen Ausweichung wieder zu dem Eingangsmotiv zurück, das zu einem Andante in As dur überleitet. Als Mittelsatz, auf welchen ein wesentliches Gewicht fällt, ist es breiter angelegt und ausgeführt. Ein ausgebildetes Motiv kehrt in mannichfacher Figurirung durch verschiedene Zwischensätze verbunden mehrmals wieder und spricht eine in sich befriedigte, still verklärte Empfindung, wie sie aus der kräftigen Bewegung und sinnigen Beschaulichkeit des Allegro sich entwickelt, in reiner Anmuth aus, die durch einen leisen Hauch wehmüthiger Erinnerung gehoben wird. Aber diese glückliche Ruhe ist keine dauernde; der erste bewegte Satz tritt wieder ein, das Fugato beginnt von Neuem, durch ein unruhiges Gegenthema zu lebhafter Erregung gesteigert, und bricht mit einem leidenschaftlichen Schluß ab.

Diese beiden Compositionen bewähren von Neuem, daß Mozart durch innerliche Vertiefung in das Wesen dieser Darstellungsform sie immer mehr zum freien Ausdruck seiner individuellen Natur machte und daß ihm die fruchtbare Ausbildung des strengen contrapunktischen Stils in diesem Sinne ohne Zweifel gelungen wäre — zum unberechenbaren Gewinn für die Entwickelung der Musik, die später nach anderen Richtungen hin sich einseitig ausgebildet hat. Man pflegt wohl zu bedauern, daß Mozart sein Genie und seine Arbeit in so schönen Compositionen

an eine Spieluhr verschwenden mußte[78]. Man sollte vielmehr darauf merken, wie echt künstlerisch der Mann die äußerlich gestellte Aufgabe faßte, einzig darauf bedacht, ein Kunstwerk zu schaffen, das innerhalb der gegebenen Bedingungen ein harmonisches Ganze sei.

Da Mozart durch van Swieten auch mit Gesangcompositionen Händels, Bachs und anderer Meister des Kirchenstils bekannt wurde und mit ihm den Verfall der wahren Kirchenmusik beklagte, so sollte man erwarten, daß er mit Eifer sich derselben zugewandt habe. Allein Kaiser Joseph hatte im Jahr 1783 bei der neuen Anordnung des Gottesdienstes die figurirte und Instrumentalmusik in den Kirchen Wiens untersagt, nur in der Hofkapelle und im Stephansdom konnten, wenn der Erzbischof pontificirte, musikalische Messen aufgeführt werden. Dafür wurden deutsche Gesänge für die Gemeinde eingeführt; man wollte dieselben nicht loben[79] und beklagte es, daß, um den Mißbrauch abzuschaffen, auch die gute Kirchenmusik ganz beseitigt sei[80]. Dadurch war Mozart die Möglichkeit benommen, auf diesem Gebiet mit Erfolg wirksam zu sein. Er hatte aber im Jahr 1782 zufolge eines Gelübdes eine Messe für Salzburg zu componiren unternommen, und diese Arbeit trägt allerdings die deutlichen Spuren der Studien, welche ihn damals beschäftigten.

Von dieser Messe in C moll (427 K.) ist das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus ganz von Mozart ausgeführt; vom Credo ist der erste Satz in den Chorstimmen nebst dem Baß vollendet, die Begleitung in den wesentlichsten Punkten angedeutet; in gleicher Weise ist vom Incarnatus die Singstimme mit den obligaten Blasinstrumenten und dem Baß vollständig ausgeschrieben, die übrige Begleitung nur angedeutet. Sie unterscheidet sich durch die ganze Anlage und Behandlung wesentlich von allen früheren. Während bei jenen die Beschränkung auf ein knappes Maaß und ein Zusammenziehen der einzelnen Theile zu einem größeren Ganzen vorwiegt, ist hier dagegen das Bestreben nach einer möglichst breiten Ausführung des Einzelnen maaßgebend. Daher sind die einzelnen Abschnitte des Textes als selbständige Sätze behandelt; das Gloria zerfällt in sieben vollkommen abgeschlossene Musikstücke. Dem äußeren Umfang entspricht die Ausführung, indem durchgehends eine ausgearbeitete thematische Behandlung, mei-

78 Das am 4. Mai 1791 „für eine Walze in eine kleine Orgel" componirte Andante (616 K.) ist ein kleines anmuthiges Musikstück ohne Ansprüche auf tiefere Bedeutung sowohl der Ausführung als dem Ausdruck nach.

79 Nicolai, der über diese Reformation berichtet (Reise IV S. 550 ff.), hat auch Proben mitgetheilt (Beil. X, 1. 2).

80 Forkel musik. Alman. 1784 S. 187 ff.
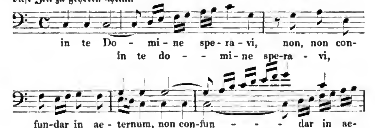
stens in strenger Form, angewandt ist. Auch in den Mitteln, welche dafür verwendet werden, ist ein größerer Reichthum entfaltet; mehrere Chorsätze sind fünfstimmig, einer achtstimmig, und daneben sind vier Solostimmen in verschiedener Weise in Anspruch genommen. Das Orchester zeigt zwar die in Salzburg übliche Zusammensetzung — die Blechinstrumente sind vollständig besetzt, neben Oboen und Fagotts aber keine Flöten und Clarinetten benutzt —, allein es ist durch seine selbständige Haltung tüchtig in Anspruch genommen, einzelne Instrumente auch obligat behandelt. Es ist daher freilich keineswegs mit dem Glanz und der Mannichfaltigkeit des Colorits ausgestattet, wie andere gleichzeitige Werke Mozarts, im Ganzen herrscht eine gleichmäßige Tonfarbe; doch fehlt es nicht an eigenthümlichen Instrumentaleffecten, namentlich durch die Blasinstrumente. So sind die Posaunen, welche meistens die Singstimmen unterstützen, doch an manchen Stellen z. B. im Kyrie und Sanctus sehr wirksam selbständig verwandt. Hauptsächlich aber ist die Wirkung der Begleitung in die Selbständigkeit gesetzt, mit welcher sie, theils durch effectvolle Figuren, theils durch contrapunktische Bearbeitung den Singstimmen gegenüber tritt.

Was nun bei einer genaueren Betrachtung dieser Messe am meisten auffällt ist die große Ungleichheit, welche sich nach verschiedenen Seiten hin zwischen den einzelnen Sätzen kund giebt, und dieser Composition wesentlich den Charakter einer zum Studium unternommenen giebt. Zunächst fallen die Solosätze, besonders durch ihre bravurmäßige Behandlung, in die Augen. Diese galt damals für keineswegs unverträglich mit kirchlichem Stil, und auch ernste und strenge Meister des vorigen Jahrhunderts, auch Händel und Bach haben sie in ihren Kirchenmusiken nicht ausgeschlossen. Aber es ist auffallend, daß Mozart, der in seiner dramatischen Musik das Bravurmäßige nur dem Sänger zu Liebe anbrachte, hier jenem Geschmack nachgab. Auch zeigt das erste große Sopransolo Laudamus te, im Zuschnitt einer alten Bravurarie, wenig oder gar nichts von Mozarts Eigenthümlichkeit. Es erinnert vielmehr so auffallend an Hasse's oder Grauns Weise, daß man wohl an einen durch van Swieten vermittelten Einfluß dieser Meister denken kann. Mehr vom Mozartschen Charakter verräth das von concertirenden Blasinstrumenten begleitete Incarnatus est, durch einzelne feine Züge und anmuthigen Ausdruck; aber hier überschreitet die Bravur, namentlich in der 22 Takte langen Cadenz für Singstimme und Blasinstrumente, alles billige Maaß. Das Duett zwischen zwei Sopranen Domine Deus ist, wie das Terzett für zwei Soprane und Tenor Quo-

niam tu solus, in Singstimmen und Begleitung in strengerer Form geschrieben, und schon dadurch einfacher, auch im Ausdruck würdiger. Allein die Sicherheit der Form verräth doch etwas Schulmäßiges, sie scheinen der Arbeit wegen gemacht, und das frische Aufquellen, das auch weniger bedeutenden Compositionen Mozarts eigen ist, fehlt ihnen.

Zum Theil gilt das auch von den Chören. Der erste fünfstimmige Chorsatz des Credo stimmt seiner Anlage nach mit der Weise der früheren Messen am meisten überein. Ein lebhaftes Motiv, zwischen Saiten- und Blasinstrumente vertheilt, bildet in seiner Durchführung den Faden, an welchen die Chorsätze sich anreihen; diese sind contrapunktischer behandelt, auch hat das Ganze einen feierlicheren Charakter als früher gewöhnlich war. Die lange Fuge Cum sancto spiritu ist vortrefflich gearbeitet und trotz der mancherlei Kunststücke sehr klar; sie wird bei allem Behagen an der Arbeit nirgends kleinlich und gekünstelt, alle Züge sind fest, bestimmt, das Ganze einfach und bedeutend. Nichts desto weniger fehlt ihr der Nerv eines individuellen Lebens, welches einzelne und selbst schwungvolle charakteristische Züge, wie z. B. der grandiose Schluß — wo die Singstimmen im Einklang das Thema gegen eine figurirte Begleitung durchsetzen — ihr nicht geben können. Eigenthümlicher belebt ist das Osanna, ein lang ausgeführter fugirter Satz, bei dem das technische Interesse den Componisten länger festgehalten hat als nöthig war[81]. Bemerkenswerth ist das vierstimmige, lang ausgeführte Benedictus wegen seiner ernsten, fast etwas trocknen Haltung, durch die es sich von dem weichen und lieblichen Charakter, welcher diesem Satz gegeben zu werden pflegt, wesentlich unterscheidet. Sehr schöne Sätze sind Kyrie, Gloria und Sanctus, in denen die tüchtige und sichere Ausführung in meistens strenger Form nicht das Uebergewicht gegen den Gefühlsausdruck und den musikalischen Gehalt

81 Sehr kräftig und frisch ist eine vierstimmige Vocalfuge In te domine speravi, von welcher Mozart 34 Takte niedergeschrieben hat (23 Anh. K.), welche in diese Zeit zu gehören scheint.



gewinnt, sondern ein schönes Ebenmaaß auch im äußeren Umfang bewahrt ist. Der verschiedene Ausdruck in den einzelnen Sätzen ist jedesmal so entsprechend, so ernst und bedeutend, daß man in ihnen schon den Begriff, welchen Mozart von wahrer Kirchenmusik gefaßt haben mochte, klar und würdig ausgesprochen finden darf. Die Krone dieser Composition aber bilden das fünfstimmige Gratias und das achtstimmige Qui tollis, die nicht allein meisterhaft angelegt und ausgeführt und von großartigem, tief ernstem Ausdruck, sondern auch ganz und gar von Mozarts innerstem Wesen und Leben ergriffen sind. Erkennt man in dem herben und strengen Ernst, in den großen Zügen und der massenhaften Wirkung die großen Vorbilder, welche ihm lebendig vor der Seele standen, so haben wir hier auch den Meister vor uns, den jene Muster anregten, um so tiefer aus sich selbst zu schöpfen und die eigenste Kraft zu steigern. Der geheimnißvolle Schauer des Unsichtbaren, der in den schönsten Sätzen des Requiem so tief ergreift, weht uns auch aus diesen Chören an.

Nachdem Mozart die Messe einmal, unvollendet wie sie war, in Salzburg 1783 zur Aufführung gebracht hatte, ließ er sie, da es ihm an dringender Arbeit nicht fehlte, liegen. Als er aber im Jahr 1785 aufgefordert wurde in dem Concert für den Pensionsfonds (13. und 17. März vgl. I S. 612 f.) ein Oratorium aufführen zu lassen, entschloß er sich die Sätze des Kyrie und Gloria dazu zu verwenden, welchen ohne erhebliche Veränderung der italiänische Text des Davidde penitente (469 K.) untergelegt wurde. Dazu schrieb er (am 6. und 11. März) für Mlle. Cavalieri und Adamberger noch zwei neue große Arien[82]. Allerdings verlor dadurch das Ganze noch mehr an Einheit der Haltung, denn in diesen beiden Arien ist nicht allein das Orchester

82 Rochlitz A. M. Z. III S. 230, vgl. XXVII S. 447. Die Stücke der Messe sind in folgender Weise angewendet

Davidde	1 Chor Alzai le flebili voci	— Kyrie.
	2 Chor Cantiam le lodi	— Gloria.
	3 Sopranarie Lungi le cure ingrate	— Laudamus (mit der Bemerkung: „Dies singt die zweite Sängerin;“ Mlle. Distler).
	4 Chor Sii pur sempre	— Gratias.
	5 Duett Sorgi o Signore	— Domine Deus.
	6 Tenorarie A te fra tanti affanni	— Neu.
	7 Chor Se vuoi puniscimi	— Qui tollis.
	8 Sopranarie Fra le oscure ombre	— Neu.
	9 Terzett Tutte le mie speranze	— Quoniam tu solus.
	10 Chor Chi in Dio sol	— Jesu Christe, cum sancto spiritu amen.

ganz in Mozarts späterer Weise behandelt, sondern sie sind in Anlage und Behandlung merklich von den übrigen Musikstücken unterschieden. Beide sind ganz in der Weise der Concertarien jener Zeit geschrieben, denen sie im lebhaften Gefühlsausdruck und in der dankbaren Behandlung der Singstimme nichts nachgeben. Wenn sie dadurch unverkennbar mehr von dem eigentlich Mozartschen Charakter erhalten haben — nur im Allegro der Sopranarie glaubt man noch die Graun-Hasse'schen Anklänge durchzuhören —, so ist doch auch dieser nicht zu seiner vollen Entfaltung gelangt; und für das Oratorium sind sie immer zu sehr Concertarien. Allein damals erschien diese Vermischung der Stilarten angemessen, vielleicht mußten sogar die brillanten Solosachen die ernsteren Chorsätze beim Publicum entschuldigen.

Hierüber kann das Urtheil gegenwärtig nicht zweifelhaft sein[83]. Wichtig aber ist es sich zu vergegenwärtigen, daß Mozart gerade zu der Zeit, da ihn der in Wien in der Instrumental- und Opernmusik herrschende Geschmack dem ernsten und strengen Stil ganz zu entfremden drohte, durch van Swieten auf jene großen Meister hingewiesen wurde. Sie vermochten ihn tief zu ergreifen, gaben ihm einen mächtigen Impuls sich mit erhöhtem Interesse, aus innerem Bedürfniß den ernsten Studien hinzugeben, ohne welche auch das Genie die vollendete Meisterschaft nicht erringt, und die im Verein mit seiner sich immer steigernden Productionskraft den Werken dieser Periode ihren unvergänglichen Stempel aufgedrückt haben[84].

31.

Mozart und die Freimaurerei.

Bei der Betrachtung der Verhältnisse, welche in Wien auf Mozarts sociale und künstlerische Stellung, auf seine Ausbildung und Entwicke-

83 Reichardt urtheilt im Ganzen treffend über die von Hiller zu einer Cantate zusammengestellten letzten Nummern (8. 9. 10) des Oratoriums (musik. Zeitg. I S. 368 f. vgl. 382 f.). Eine andere daraus entlehnte Cantate wird erwähnt A. M. Z. IX S. 479.

84 Was Gerber (im alten Tonkünstlerlexicon I S. 976) äußerte: „Ein Glück für ihn, daß er noch jung unter den gefälligen und tändelnden Wienschen Musen seine Vollendung erhalten hat; es könnte ihn sonst leicht das Schicksal des großen Friedemann Bach treffen, dessen Fluge nur wenige Augen der übrigen Sterblichen noch nachsetzen konnten" ist nur halbwahr, denn die tiefsten Studien hat Mozart nicht in Salzburg, sondern in Wien gemacht.

lung von Einfluß gewesen sind, dürfen auch seine Beziehungen zum Freimaurerorden nicht außer Acht gelassen werden[1].

Es ist bekannt[2], wie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Neigung durch geheime Verbindungen und Ordensverbrüderungen, welche sich meistens in irgend einer Weise an den Freimaurerorden anschlossen, den Fortschritt auf geistigem, sittlichem und politischem Gebiet zu fördern, in Deutschland allgemein verbreitet war und einen mächtigen Einfluß gewann, der sich vielleicht am dauerndsten in den Spuren erhalten wird, welche er auch der Literatur jener Zeit aufgedrückt hat[3]. Wie viel oder wie wenig es sei, was zur wahren Erziehung des Menschengeschlechtes auf diesem Wege erreicht ist, zu welchen Excessen des Aberwitzes und Frevels auch Schwärmerei und Betrügerei die verführerischen Formen eines Geheimbundes mißbraucht haben mag: man darf darauf hinweisen, daß Fürsten — unter ihnen Friedrich der Große —, daß selbst die edelsten und größten Geister unserer Nation — Lessing, Herder, Wieland, Goethe — im Freimaurerorden ein wirksames Mittel jene höchsten Zwecke zu erreichen gesucht haben. Es genügt hier an das zu erinnern, was Goethe in seiner Gedächtnißrede auf Wieland sagt[4]:

> Wenn dieser altgegründete und nach manchem Zeitwechsel oft wieder hergestellte Bund eines Zeugnisses bedürfte, so würde hier das vollkommenste bereit sein, indem ein talentreicher Mann, verständig, vorsichtig, umsichtig, erfahren, wohldenkend und mäßig, bei uns seines Gleichen zu finden glaubte, sich bei uns in einer Gesellschaft fühlte, die er, der besten gewohnt, als Vollendung seiner menschlichen und geselligen Wünsche so gern anerkannte.

Und dieser erklärte selbst[5] daß durch den „geistigen Tempelbau" des Freimaurerordens nichts anderes und würdigeres angedeutet werde als „das ernste, thätige und anhaltende Streben aller echten und redlichen Maurer, vor allen sich selbst, und dann auch soviel möglich die übrigen mit ihm verbrüderten Menschen dem Ideal der Humanität, dem was der Mensch, gleichsam als ein lebendiger Stein in der ewigen Stadt Gottes zu sein bestimmt ist, und wozu er schon in seinem rohen Natur-

1 Es wird für Kundige schwerlich der Bemerkung bedürfen, daß hier ein Ungeweihter spricht, der also um so mehr sich mit Vorsicht zu äußern hat.

2 Eine Uebersicht der wichtigsten hierher gehörigen Erscheinungen giebt Schlosser Geschichte des achtzehnten Jahrh. III, 1, S. 278 ff.

3 Gervinus Gesch. d. deutschen Nationallitt. V S. 274 ff.

4 Goethe Werke XXI S. 329.

5 Wieland Werke LIII S. 435.

zustand alle Anlagen hat, durch unermüdete Bearbeitung immer näher zu bringen[6]".

Sehr begreiflich ist es, daß auch in Wien, als dort das Streben nach Aufklärung und Bildung sich lebhaft regte, die Form der geheimen Gesellschaft als besonders wirksam und anziehend für diese Zwecke benutzt wurde[7].

Im Jahr 1781 bildete sich ein Verein der vorzüglichsten Köpfe Wiens unter der Leitung des edlen und geistvollen Ignaz von Born. Der Zweck dieses Vereins war, zur Beförderung der nunmehr von der Regierung begünstigten Gewissens- und Denkfreiheit zu wirken und den Aberglauben und die Schwärmerei, mithin also auch die Hauptstütze von beiden, das Mönchswesen, zu bekämpfen. Reinhold und seine Jugendfreunde, Alxinger, Blumauer, Haschka, Leon, Ratschky waren die eifrigsten Theilnehmer an diesem Bunde. Um die äußere Verbindung der durch Sinn und Herz Vereinten auf eine angemessene Weise zu unterhalten, bedienten sie sich der Formen der Maurerei. Ihre Loge führte den Namen zur wahren Eintracht[8] und sie arbeiteten eine geraume Zeit hindurch durch Josephs Walten mittelbar unterstützt, nach dem vorgezeichneten Plane mit vieler Thätigkeit und einem glücklichen Erfolg. Mit den Waffen der Gelehrsamkeit und Beredsamkeit, bald im ernsten, bald im scherzenden Tone, stritten die Einträchtigen wider ihre, in diesen Kampfesweisen ihnen keineswegs gewachsenen Gegner[9].

Aus diesem Kreise, dem auch noch andere bedeutende Männer wie Sonnenfels, Retzer, Gemmingen angehörten, gingen Borns und Blumauers Satiren gegen das Mönchswesen hervor, welche damals von außerordentlicher Wirkung waren. Die von Blumauer redigirte Wiener Realzeitung war das wissenschaftliche Organ desselben, in welchem man nach Blumauers Grundsatz[10], daß das Werk der Aufklärung all-

6 „Gutes thun, die Noth der Menschheit erleichtern, Aufklärung unter seinen Mitbrüdern bewirken, Menschenhaß vermindern, sich stets anfeuern, in allem diesen nicht müde werden dies — dies ist die wahre Pflicht des Maurers, das Geheimniß des Ordens. Die Nebengeheimnisse sind die Ceremonien, wodurch einer äußerlich ein Freimaurer wird. Wie viel der Orden zu der jetzt herrschenden Toleranz überhaupt und besonders unter den christlichen Religionsparteien beigetragen liegt zu klar am Tage, als daß ich nöthig hätte viel darüber zu sagen". [Keßler v. Sprengseisen] Anti-Saint-Nicaise S. 62.

7 L. Lewis Gesch. d. Freimaurerei in Oesterreich. Wien 1861.

8 Es gab in Wien 1785 acht Logen. Die älteste zur gekrönten Hoffnung war die, welcher Mozart angehörte; es waren in derselben viele adeliche und reiche Mitglieder, man sagte ihr nach, daß dort auf glänzende Festessen gehalten werde (Briefe eines Biedermanns üb. d. Freimäurer in Wien. Münch. 1786 S. XL f.).

9 K. L. Reinholds Leben S. 18 f.

10 Blumauer pros. Schr. I S. 69.

mählich fortschreite und das Verlernen von Dingen, die einmal in den Kopf gehämmert sind, viel mehr Zeit erfordere als das Lernen, Aberglauben und Vorurtheile leisen Ganges, wie sie gekommen waren, wieder zu entfernen suchte. Natürlich machte man die Freimaurerei in Wien auch zur Modesache, und mancherlei Mißbrauch wurde damit getrieben.

Der Orden der Freimaurerei trieb sein Wesen mit einer fast lächerlichen Oeffentlichkeit und Ostentation. Freimaurerlieder wurden gedruckt, componirt und allgemein gesungen. Man trug Freimaurerzeichen als joujoux an den Uhren, die Damen empfingen weiße Handschuhe von Lehrlingen und Gesellen, und mehrere Modeartikel hießen à la franc-maçon. Viele Männer ließen sich aus Neugier aufnehmen, traten in den Orden und genossen wenigstens die Freuden der Tafellogen. Andere hatten andere Absichten. Es war damals nicht unnützlich zu dieser Brüderschaft zu gehören, welche in allen Collegien Mitglieder hatte und überall den Vorsteher, Präsidenten, Gouverneur in ihren Schooß zu ziehen verstanden hatte. Da half dann ein Bruder dem andern; die Bruderschaft unterstützte sich überall, wer nicht dazu gehörte, fand oft Hindernisse: dies lockte viele. Wieder Andere, die ehrlicher oder beschränkter waren, suchten mit gläubigem Sinn höhere Geheimnisse und glaubten Aufschlüsse über geheime Wissenschaften, über den Stein der Weisen, über Umgang mit Geistern in dem Orden zu erhalten. — Wohlthätig waren die Freimaurer gewiß; in ihren Versammlungen wurden sehr oft Collecten für Arme und Verunglückte gemacht[11].

Am 11. December 1785 erließ Kaiser Joseph — nachdem man in Bayern und anderswo in Folge der Untersuchungen gegen die Illuminaten auch die Freimaurer zu verfolgen anfing — ein Handbillet, in welchem er den Freimaurerorden, dessen Geheimnisse ihm ebenso unbewußt seien als er die Gaukeleien desselben zu erfahren jemals vorwitzig gewesen sei, unter der Bedingung gewisser Reformen anerkannte und unter den Schutz des Staats stellte[12]. Dieser Erlaß, der von einigen als ein Beweis der höchsten Weisheit und Huld gepriesen, von andern als das Verderben der echten Maurerei beklagt wurde, gab zu heftigen Streitigkeiten Veranlassung, mehr noch die Ausführung desselben, namentlich die vom Kaiser befohlne Verschmelzung der acht bestehenden Logen zu drei. Born, der die Reform mißbilligte und, früher allgemein verehrt, mancherlei persönliche Angriffe zu erdulden hatte — eine unangenehme Begegnung mit Jos. Kratter, das sogenannte Freimaurerautodafé, rief eine ganze Reihe gehässiger Flugschriften hervor — zog

11 Car. Pichler Denkw. I S. 105 f.
12 Wien. Ztg. 1785 Nr. 102.

sich 1786 von der Loge ganz zurück[13]. Dies war ein empfindlicher Verlust für die geistige Wirksamkeit der Loge, andere folgten seinem Beispiel, auch hatte der Orden bei der öffentlichen Anerkennung auch stets wachsende Angriffe und Verdächtigungen zu ertragen, die später zu offenkundiger Mißgunst gegen denselben führten. Nicht wenige Standhafte aber hielten aus, wie der schon (I S. 746) genannte Loibl, welcher der Loge seine Wohnung für die Sitzungen einräumte. Die Tochter desselben erinnert sich noch wie der Vater sich stundenlang, mit einem Talar angethan, bei brennenden Kerzen, vor einem Crucifix in der Bibel lesend auf die Sitzungen vorbereitete, in denen die Kinder durchs Schlüsselloch mit Erstaunen die Herren um den Tisch sitzen und mit ernstem Gesichte Reden halten sahen. Mozart gehörte ebenfalls zu diesen Eifrigen und hat bis zu seinem Tode sich an der Loge betheiligt; ja, er hatte sogar den Gedanken gefaßt eine eigene geheime Gesellschaft „die Grotte" zu stiften und deren Statuten entworfen[14].

Der Gedanke durch den Freimaurerorden in seinem Fortkommen gefördert zu werden hat Mozart schwerlich zum Eintritte bewogen, dergleichen Berechnungen lagen nicht in seinem Charakter, auch spricht der Erfolg nicht dafür; ihm hat diese Verbindung nichts genützt. Bei dem Ansehen, in welchem der Orden stand, als Mozart nach Wien kam, da die bedeutendsten, gebildetsten Männer, denen er in der besten Gesellschaft überall begegnete, demselben angehörten, ist es nicht zu verwundern, wenn auch Mozart sich demselben zuwandte; schon das Bedürfniß einer ernsteren, tiefer gehenden geistigen Unterhaltung konnte ihn dorthin führen. Allein auch andere in Mozarts Natur tief begründete Züge sind mit dem was der Orden als seine Hauptaufgabe bezeichnete so sehr verwandt, daß sie wohl erklären, wie Mozart sich dieser Gesellschaft mit vollem Ernst anschloß. Vor allem seine echte Humanität, sein warmes Mitgefühl für menschliche Leiden und Freuden, sein herzliches Bedürfniß zu helfen und wohlzuthun, das bei ihm zur Schwäche werden konnte, ganz besonders aber ein bei ihm in eigenthümlicher Weise

13 Vgl. Voigt an Hufeland (Aus Weimars Glanzzeit S. 46 f.). Baggesens Briefw. I S. 304.

14 Die Wittwe Mozarts, welche den Aufsatz Mozarts über diese Ordensverbindung an Härtel mittheilte (27. Nov. 1799; 21. Juli 1800), gab an, daß Stadler, mit dem Mozart alles besprochen habe, nähere Auskunft geben könne, sich aber bei den dermaligen Umständen einzugestehen scheue, daß er darum gewußt habe. Wenn es gleich kein gutes Zeugniß für Mozarts Menschenkenntniß ablegt, daß er diesen Menschen zum Vertrauten wählte, so erklärt doch das gemeinsame Interesse für Ordensangelegenheiten in etwas die außerordentliche Nachsicht Mozarts gegen denselben (I S. 748).

hervortretender lebhafter Sinn für Freundschaft. Wie schon im Knabenalter schöne, rührende Züge einer enthusiastischen Hingebung und Anhänglichkeit — an den jungen Hagenauer (I S. 48), an Pater Johannes in Seeon (I S. 57), an Thomas Linley (I S. 118) — hervortreten, so äußert sich in späteren Jahren eine tief gemüthliche, liebende Freundschaft — ich erinnere an Bullinger (I S. 341), an Barisani (I S. 744 f.), Gottfried v. Jacquin (II S. 45 ff.), Graf Hatzfeld (I S. 730) — in mannichfacher Weise, und wir finden daß die, welche mit Mozart verkehrten, gerade den treuen Freund in ihm lebhaft anerkennen. Ein Orden, der die Verbrüderung seiner Mitglieder als Aufgabe verfolgte, mußte starke Anziehungskraft auf ihn üben, um so mehr als das ihm, wie jeder bedeutenden Natur, eigene lebhafte Unabhängigkeitsgefühl, das den Menschen nach seinem wahren Werth geschätzt wissen wollte, in der Gleichstellung aller Ordensbrüder innerhalb des Ordens Befriedigung fand. Auch die polemische Stellung, welche derselbe gegen das Pfaffen- und Mönchswesen damals einnahm, konnte ihn eher anziehen als abstoßen. Denn wiewohl streng katholisch erzogen, hatte er doch eine entschiedene Abneigung gegen solches Unwesen schon von seinem Vater überkommen, der seiner Tochter schrieb (14. Oct. 1785):

Da sieht man was Eure Beischwesterei für ein abscheulicher Unterschied vom wahren Christenthum ist. Es ist doch immer gut, wenn man die Weiberklöster aufhebt. Es ist weder wahrer Beruf, weder übernatürlicher Zug, geistlicher wahrer Eifer, noch echte Schule der wahren Andacht und Abtödtung der Leidenschaften darinnen, sondern nichts als Zwang, Gleisnerey, Verstellung, Scheinheiligkeit und unendlich viel Kinderey und am Ende versteckte Bosheit.

Können wir uns Mozarts Anhänglichkeit an den Freimaurerorden erklären, so läßt sich auch ein Einfluß desselben auf seine Bildung mit Bestimmtheit annehmen. Wie tüchtig und sorgfältig auch die häusliche Erziehung den festen Grund zu allem legte, was in Mozart sich entwickelt hat, so konnten doch die beschränkten Verhältnisse in Salzburg eine freie vielseitige Ausbildung nicht gewähren, und die Reisen, der vorübergehende Aufenthalt in großen Städten, boten zwar vielfache, nie ungenutzt gebliebene Anregung, aber keine nachhaltige Einwirkung. Ernstes Streben nach einer auf geistiger und sittlicher Bildung beruhenden Freiheit wurde jenerzeit in Wien wesentlich durch die Freimaurer vertreten, und in einen Kreis von Männern einzutreten, welche in zusammenhängender Thätigkeit die höchsten Probleme theoretisch und praktisch zu lösen beflissen waren, konnte auf ihn nur günstig wirken. Wie

weit auch das Geheimnißvolle und Symbolische des Ordens ihn anzog und auf seine Phantasie wirkte, mag dahin gestellt bleiben; bei einer künstlerisch leicht erregbaren Natur ist auch ein solcher Einfluß wohl denkbar.

Daß es Mozart mit seiner Maurerei voller Ernst war, beweist am besten, daß er sich bemühete, und mit Erfolg bemühete, auch seinen Vater zum Eintritt in den Orden zu bewegen. Der bereits (S. 11 f.) mitgetheilte Brief, in welchem er angesichts des nahen Todes zu ihm über die wahre Bedeutung, welche der Tod für den Maurer habe, redet, ist ein würdiges Zeugniß seines Ernstes. Das hat auch seine Loge in einer auf ihn gehaltenen Trauerrede bekannt[15], aus welcher die ihn unmittelbar angehenden Worte hier angeführt werden mögen.

"Dem ewigen Baumeister der Welt gefiel es eines unserer geliebtesten, unserer verdienstvollsten Glieder aus unserer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? wer schätzte ihn nicht? wer liebte ihn nicht, unseren würdigen Bruder Mozart? Kaum sind einige Wochen vorüber und er stand noch hier in unserer Mitte, verherrlichte noch durch seine zauberischen Töne die Einweihung unseres Maurertempels. — Wer von uns, meine Brüder, hätte ihm damals den Faden seines Lebens so kurz zugemessen? Wer von uns hätte gedacht, daß wir nach drei Wochen um ihn trauern würden? — Es ist wahr, es ist das traurige Loos der Menschheit mitten im Keimen die oft schon ganz ausgezeichnete Lebensbahn verlassen zu müssen; Könige sterben mitten in ihren Planen, die sie unausgeführt der Nachwelt überlassen; Künstler sterben, nachdem sie die ihnen verliehene Lebensfrist anwandten die Vervollkommnung ihrer Kunst auf den höchsten Grad zu bringen — allgemeine Bewunderung folgt ihnen in ihr Grab, ganze Staaten bedauern sie, und das allgemeine Loos dieser großen Männer ist — vergessen zu werden von ihren Bewunderern. Nicht so wir, meine Brüder! Mozarts früher Tod bleibt für die Kunst ein unersetzlicher Verlust — seine Talente, die er schon im frühesten Knabenalter äußerte, machten ihn schon dazumal zum seltensten Phänomen seines Zeitalters — halb Europa schätzte ihn — die Großen nannten ihn ihren Liebling und wir nannten ihn — Bruder. So sehr es aber die Billigkeit erfordert seine Fähigkeiten für die Kunst in unser Gedächtniß zurückzurufen, ebensowenig müssen wir vergessen ein gerechtes Opfer seinem vortrefflichen Herzen zu bringen. Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohlthätigkeit, wahres inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge seines Charakters — er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner

15 Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgelesen bey einer Meisteraufnahme in der sehr ehrw. St. Joh. = zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien vom Bdr. H.....r. Wien, gedruckt beym Br. Ignaz Alberti 1792. 8.

Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen hunderte glücklich zu machen.

Und in dem der Rede angehängten Gedicht heißt es:

Er war im Leben gut und mild und bieder,
ein Maurer nach Verstand und Sinn;
der Tonkunst Liebling! — denn er schuf uns wieder
zu höheren Empfindungen.
Getrennt ist nun das Band! ihn soll begleiten
der Maurersegen, froh und kühn —
denn unsere Bruderliebe soll ihn leiten
auch in das Land der Harmonien:
Die wir im Stillen folgten seinen Schritten,
zu suchen, die das Schicksal schlug,
wo er so oft in armer Wittwen Hütten
die ungezählte Gabe trug;
Wo er sein Glück auf Waisen-Segen baute,
das Kleid der nackten Armuth gab,
und Gottes Lohn dafür sich anvertraute,
der ihn begleitet bis ans Grab;
Der, eingewiegt durch die Sirenenlieder
der Schmeicheley, sich konnte freun
des frohen Blickes seiner armen Brüder,
und nicht vergaß ein Mensch zu seyn.

Der Verbindung mit dem Freimaurerorden verdankte Mozart auch als Componist mancherlei Impulse. Wir werden später sehen, wie die Zauberflöte wesentlich durch die Freimaurerei bedingt worden ist. Hier sollen nur die Compositionen erwähnt werden, welche Mozart für bestimmte Festlichkeiten in der Loge verfaßte; sie sind natürlich nur für Männerstimmen geschrieben und verrathen auch sonst, daß er sich an gewisse Bedingungen binden mußte.

Einfache Lieder von sanftem gefälligem Charakter im Ton edlerer Gesellschaftslieder sind die am 26. März 1785 componirte Gesellenreise (468 K.), und zwei zur Eröffnung und zum Schluß einer Loge — wie der Text lehrt, zur feierlichen Eröffnung der Loge zur neugekrönten Hoffnung nach Josephs Decret $57 \overset{14}{\times} 86$, bei der die Brüder Sch—g und Mozart betheiligt waren[16] — componirten Gesänge (483. 484 K.). Alle drei haben Orgelbegleitung. Die beiden letzten schließen mit einem Chor für zwei Tenor- und eine Baßstimme. Aehnliche dreistimmige Chöre sind auch in anderen Freimaurercantaten angewendet worden, leicht und populär, um von Dilettanten gesungen zu werden.

16 Lewis Gesch. d. Freim. in Oesterreich S. 162.

Dagegen setzen die Tenorpartien einen gebildeten Sänger voraus, der ebenfalls Mitglied der Loge war, Adamberger.

Vermuthlich war eine von Mozart unvollendet gelassene Cantate (429 K.) ebenfalls für einen maurerischen Zweck bestimmt. Der erste Chor „Dir Seele des Weltalls, Sonne, sei heute das erste der festlichen Lieder geweiht", für zwei Tenor- und eine Baßstimme mit Begleitung des Quartetts, 1 Flöte, 1 Clarinette, 2 Oboen und 2 Hörner, in den Singstimmen mit beziffertem Baß ist vollständig niedergeschrieben und die Begleitung in Mozarts gewöhnlicher Weise skizzirt, ebenso die darauffolgende lang ausgesponnene Tenorarie „Dir danken wir die Freude". Von einem daran sich anschließenden zweiten Duett für Tenorstimmen sind aber nur 17 Takte niedergeschrieben. Der dreistimmige Männerchor, die ausschließlichen Tenorsoli und die eigenthümliche Beschränkung des Orchesters machen eine freimaurerische Bestimmung wahrscheinlich, welcher der Charakter der Musik sehr wohl entspricht; über die Symbolik des Textes erlaube ich mir kein Urtheil. Der erste Chor ist schön, schwungvoll und feierlich[17].

Von den beiden sicher hieher gehörigen Cantaten ist die Maurerfreude (471 K.) am 20. April 1785 kurz vor der Abreise des Vaters componirt, in dessen Gegenwart sie noch aufgeführt wurde. Die Loge gab ein Freudenfest zu Ehren Borns, dem wegen der Erfindung einer neuen Amalgamationsmethode eine glänzende Anerkennung durch den Kaiser zu Theil geworden war[18]. Nachher wurde die von Petran gedichtete Cantate in Partitur, schön ausgestattet, mit einem von Mansfeld gestochenen Titelblatt, auf welchem „die Weisheit und die Tugend", wie es im Text heißt, „an ihren Jünger hold sich wenden", zum Besten der Armen veröffentlicht[19]. Den Hauptbestandtheil derselben bildet ein langes, in freier Form ausgeführtes Tenorsolo für Adamberger, dessen erster größerer Theil nach Art des Allegros einer Concertarie gegliedert ist, aber nichts von italiänischer Form an sich trägt, sondern in der aus Mozarts echt deutschen Werken bekannten Weise eine innige, treue Empfindung mit Würde ausspricht. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks steigert sich in einem Recitativ, das dann zu einem ernsten und schwung-

17 Im Mozarteum in Salzburg findet sich eine vollständige Partitur des ersten Chors und eines Theils der ersten Arie, aus Mozarts des Sohnes Nachlaß von seiner Hand geschrieben. Der Chor aber ist vierstimmig, für Sopran, Alt, Tenor und Baß, bearbeitet, die Blasinstrumente sind auf 2 Oboen und 2 Hörner beschränkt; gewiß eine später gemachte Umarbeitung.

18 Wien. Ztg. 1785 Nr. 32.

19 Lewis Gesch. d. Freim. in Oesterreich S. 119 f.

vollen Liede von zwei Strophen überleitet, dessen Schlußworte vom Chor wiederholt werden. In der Begleitung dieser Cantate ist außer dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern noch eine Clarinette verwendet, welche mit einiger Vorliebe behandelt ist — auch die tiefen Töne sind in der von Mozart oft gebrauchten Triolenfigur benutzt —; Stadler war wohl dabei thätig[20].

Die zweite „kleine Freimaurercantate" (623 K.), deren Text Schikaneder verfaßt hat[21], wurde am 15. Nov. 1791 componirt und wenig Tage darauf von Mozart bei der Einweihung eines neuen Maurertempels aufgeführt; es ist die letzte Arbeit, welche er vollendet hat. Sie hat in ihrer Anlage etwas mehr Abwechslung; denn auf einen kurzen von kleinen Soli unterbrochenen Chor folgt ein Recitativ und eine Arie für Tenor, an die ein Recitativ sich anschließt, in welches Tenor und Baß sich theilen; auf dieses folgt ein Duett, nach welchem der erste Chor wiederholt wird. Sie ist sehr gefällig und populär gehalten und steht der eben erwähnten rücksichtlich der Tiefe und Energie des Ausdrucks nach[22].

Zwar nicht unmittelbar in Verbindung mit der Maurerei steht die im Juli 1791 componirte Cantate: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt (619 K.), aber sie ist von Mozart offenbar als ein Ausdruck der Gesinnungen und Anschauungen aufgefaßt, welche die Freimaurerei zu verwirklichen strebt[23]. Frz. Hein. Ziegen-

20 In der Bibliothek des Conservatoriums in München findet sich eine geschriebene Partitur dieser Cantate, in welcher nicht allein der ursprüngliche Text „Sehen, wie dem starren Forscherauge" zu einem anderen „Sehen jenes Irrthums Nacht verschwinden" für den Gebrauch in der Kirche umgearbeitet, sondern auch der Schlußchor vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Baß eingerichtet und durch Trompeten und Pauken verstärkt ist.

21 Lewis a. a. O. S. 39.

22 Wien. Zeitg. 25. Jan. 1792 Nr. 7 S. 217: „Verehrung und Dankbarkeit gegen den verewigten Mozart veranlaßten eine Gesellschaft Menschenfreunde die Herausgabe eines Werkes dieses großen Künstlers zum Vortheil seiner hülfsbedürftigen Wittwe und Waisen anzukündigen, eines Werkes, das man billig seinen Schwanengesang nennen kann, das er mit der ihm eigenen Kunst bearbeitet, und dessen Ausführung er zwei Tage vor seiner letzten Krankheit im Kreise seiner Freunde selbst dirigirt hat. Es ist eine Cantate auf die Einweihung einer Freimaurerloge in Wien, deren Worte die Arbeit eines Mitgliedes derselben sind". Die Partitur mit dem Originaltext erschien in Wien unter dem Titel: „Mozarts letztes Meisterstück, eine Cantate, gegeben vor seinem Tode im Kreise vertrauter Freunde". Angehängt ist der Cantate ein Lied zum Schluß der ▭ „Laßt uns mit verschlungnen Händen", das allenfalls von Mozart sein könnte. Mit verändertem Text erschien später die Cantate unter dem Titel Das Lob der Freundschaft.

23 Die Veranlassung zu dieser Composition ist, nachdem sie A. M. Z. I S.

hagen, ein wohlhabender Kaufmann in Hamburg, fühlte sich, angeregt durch das Studium der Encyclopädisten, namentlich Rousseau's, berufen, bei den verschiedenen Versuchen, welche man gegen Ende des vorigen Jahrhunderts machte, die Pädagogik zu reformiren, auch mit Hand anzulegen und energischer und unumwundener als man es sonst wohl wagte, die Erziehung zur einfältigen nackten Natur zurückzuführen. Er veröffentlichte aus allgemeiner Menschenliebe und väterlicher Zärtlichkeit, wie er sagt, eine ausführliche Schrift[24], in der er theils durch eine Kritik der biblischen Tradition nachzuweisen suchte, daß die bisherigen Religionen einer gründlichen Aufklärung nicht genügen könnten, theils die wahre naturgemäße Erziehung und Ausbildung des Menschen theoretisch-praktisch begründete. Denn er hoffte dadurch alles Ernstes, „theils weise Fürsten und aufgeklärte Universitäten zur Einführung der Verhältnißlehre zu bewegen, welche unverkennbare Vorzüge vor den gewöhnlichen Religionen behaupte, theils die Bekanntschaft solcher Eltern zu machen, welche ihre Kinder zur Landwirthschaft und zu einem kolonistischen Cirkel bestimmen möchten, wie er ihn seinen Ansichten gemäß in der Nähe von Straßburg zu errichten wünschte". Um das Buch in jeder Weise zu empfehlen, ließ er sich von Chodowiecki acht zierliche Kupfer stechen und bat Mozart ein Lied zu componiren, wie es in den Versammlungshäusern seiner Kolonie unter Begleitung von Instrumentalmusik gesungen werden sollte. Den eigentlichen Inhalt des curiosen oder vielmehr wahnwitzigen Buchs hat Mozart gewiß nicht erfahren, Ziegenhagen wird ihm nur mit allgemeinen Andeutungen über seine weltverbesserischen Pläne, mit denen er es, wie es scheint, ganz ehrlich meinte, seinen Hymnus zugeschickt haben. Dieser nun drückt in emphatischer Weise das Streben nach Wahrheit, Verbrüderung, Menschenbeglückung aus, welche das letzte Ziel der Freimaurerei war, und Mozart konnte das um so eher im Sinne der letzten auffassen, als manche Freimaurerlieder von ganz ähnlichem Schlage sind. Denn

---

745 kurz angedeutet war, ausführlich berichtet von G. Weber (Cäcilia XVIII S. 210 ff.).

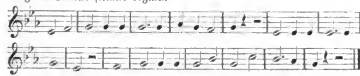
24 Dies Buch von 633 Seiten führt den Titel: Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken und die durch öffentliche Einführung derselben allein zu bewürkende allgemeine Menschenbeglückung herausgegeben von F. H. Ziegenhagen. Hamburg 1792. 8. Mozarts Composition ist auf vier Blättern in Typendruck angehängt. Es erschien auch mit einem neuen Titel Physidicaeologia ohne Namen des Verfassers 1794. — Ziegenhagen war 1753 in Straßburg geboren, kam später in seinen Verhältnissen zurück und machte 1806 im Steinthale bei Straßburg seinem Leben ein Ende.

allerdings ist ohne eine feste Ueberzeugung von dem inneren Gehalt und Werth solcher Phrasen, wie gleich zu Anfang

> Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt —
> Jehovah nennt ihn oder Gott, Tien ihn oder Brama —
> hört! — Worte aus der Posaune des Allherrschers!
> laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall;
> hört, Menschen! sie auch ihr!
> Liebt mich in meinen Werken!
> Liebt Ordnung, Ebenmaaß und Einklang!
> Liebt euch! euch selbst und eure Brüder!
> Körperkraft und Schönheit sey eure Zierd',
> Verstandeshelle euer Adel!
> Reicht euch gleichseit'ger Liebe Sich'rungshand,
> die nur ein Wahn, nie Wahrheit euch so lang' entzog!

schwer begreiflich, wie kahle abstracte Allgemeinheiten Mozart zu einer so tief empfundenen und ernsten Composition anregen konnten, als diese Cantate ist. Freilich gehörte auch eine nicht minder außerordentliche künstlerische Begabung und Bildung dazu, um aus so nicht allein unpoetischen, sondern ganz formlosen Worten ein abgerundetes Kunstwerk zu machen. Das ist diese Cantate, wenn sie auch in der Anlage freier ist als gewöhnlich die Arien, und namentlich dem recitirenden Element großen Spielraum läßt, wie der rhetorisch docirende Text das mit sich bringt. Die Vereinigung dieser für den Verstand nöthigen declamatorischen Accentuation mit dem vollen Ausdruck des warmen Gefühls und das Begreifen beider unter ganz bestimmte musikalische Formen ist an dieser Composition sehr merkwürdig und tritt vielleicht um so deutlicher hervor, je fremder für unsere Vorstellung die ganze Aufgabe ist. Dazu scheint Mozarts in der Maurerei wurzelnde Anschauungsweise wesentlich mitgewirkt zu haben. An einen specifisch freimaurerischen Charakter oder Stil der Musik wird Niemand denken wollen, allein in den schönsten Sätzen dieser Art, auch in der Zauberflöte, spricht sich etwas vom Wesen des Charakters, der sittlichen Ueberzeugung aus — ich möchte sagen der Tugend, wenn das nicht zu leicht mißverstanden werden könnte —, das der Musik fremd zu sein scheint, selten in ihren Aeußerungen hervortritt, aber z. B. auch bei Beethoven sich mitunter mit großer Energie geltend macht. Wie sollte auch irgend etwas, das dem innersten Wesen des Menschen angehört, absolut von einer Kunst ausgeschlossen sein, die, wenn irgend eine aus dem innersten Wesen des Menschen hervorgeht, wenn es gleich so wie es an und für sich ist, durch dieselbe nicht dargestellt werden kann?

Eine Composition von wunderbarer Schönheit und höchst eigenthümlichem Charakter ist die im Juli 1785 componirte „maurerische Trauermusik bei dem Todesfalle der Br. Br. Mekleuburg und Esterhazy“ für Orchester (477 K.). Schon die Zusammenstellung der Instrumente ist ungewöhnlich; außer den Saiteninstrumenten sind 2 Oboen, 1 Clarinette — auch hier nur eine —, 3 Bassethörner, 1 Horn in Es, 1 Horn in C, und Contrafagott angewendet[25]. Namentlich sind die tiefen Klänge der Blasinstrumente für den Ausdruck des Feierlichen und Ernsten herrlich benutzt. Nach wenigen einleitenden Accorden derselben treten die Saiteninstrumente hinzu, und zwar behauptet die erste Violine durch das ganze Stück denselben Charakter, daß sie den Blasinstrumenten gegenüber in freien Figuren rhapsodisch sich ergeht und deren fester, tröstend mahnender Weise gegenüber die rührende Klage des tiefsten Schmerzes in verschiedenartigen Nuancen ausspricht. Dies tritt am bedeutsamsten hervor, als nach der Einleitung ein Cantus firmus beginnt[26]
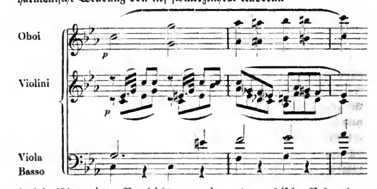


anfangs von den Oboen und der Clarinette leise, vom sechsten Tact an von allen Blasinstrumenten mächtig vorgetragen. Dem entsprechend umspielen ihn anfangs die Geigen mit anmuthigen Figuren, welche sanften Schmerz ausdrücken, der sich dann aber mit immer gesteigerter Leidenschaftlichkeit gegen die ernste Mahnung empört. Indem dieser Sturm sich zu beschwichtigen beginnt, werden wir zu den einleitenden

25 Die Anwendung von drei Bassethörnern, welche schon bei den Vocalterzetten als Begleitung vorkamen (S. 48), und die auch in einem Adagio für 2 Clarinetten und 3 Bassethörner (411 K.) sich wiederholt, wird wohl in zufälligen Umständen mit begründet sein. Unter den Entwürfen finden sich noch Anfänge eines Adagio und Allegro für dieselben Instrumente (93. 95 Anh. K.).

26 Daß diese Melodie eine gegebene war und ihre bestimmte Bedeutung hatte, geht auch daraus hervor, daß Mozart sich dieselbe auf einem Nebenblatt flüchtig notirt hat, um sich bei der Ausführung nicht zu irren. Nach einer Mittheilung meines Collegen Heimsoeth geben die ersten sechs Takte den ersten Psalmton mit der ersten Differenz (nach dem Kölner Antiphonar) wieder; was folgt ist höchstwahrscheinlich eine locale Compilation mehrerer Psalmtöne für den bei Begräbnissen allgemein angewendeten Bußpsalm Miserere mei deus, wie deren an verschiedenen Orten verschiedene im Gebrauch sind. Die Melodie des ersten Gliedes findet sich unter römischen Differenzen vom Anfang des sechsten Psalmtons, die Melodie des zweiten kommt im siebenten Ton vor.

Motiven zurückgeführt, die aber jetzt großartig gesteigert zugleich den Schluß vorbereiten, der zuletzt noch durch eine eigenthümlich kühne harmonische Wendung von tief schmerzlichem Ausdruck



herbeigeführt wird. Vergleicht man die contrapunktische Behandlung dieses Cantus firmus mit ähnlichen Arbeiten früherer Zeit, wie in der Betulia liberata[27], so sieht man, wie mit der technischen Meisterschaft auch die Tiefe der Empfindung und die Freiheit im Ausdruck derselben sich entwickelt hat; ähnliches finden wir in der Zauberflöte und im Requiem. Mozart hat nichts geschrieben, das durch technische Behandlung und vollkommene Klangwirkung schöner, durch ernstes Gefühl und psychologische Wahrheit tiefer wirkte, als dieses kurze Adagio. Es ist der musikalische Ausdruck derselben männlich gefaßten Gesinnung, die dem Tode gegenüber dem Schmerz sein Recht läßt, ohne sich durch ihn beugen oder blenden zu lassen, wie Mozart sie in jenem Brief an seinen Vater (S. 11 f.) ausspricht.



32.

Mozarts künstlerisches Schaffen.

Wer sich vergegenwärtigt, wie Mozart in Wien, durch Beschäftigungen und Zerstreuungen verschiedenster Art lebhaft in Anspruch genommen, ein im Ganzen unruhiges Leben führte, der muß sich ebensosehr über die große Zahl seiner Compositionen als über den allen eigen-

27 I S. 199 ff., vgl. auch S. 278 f. 282.

thümlichen Charakter der Reife und Vollendung verwundern. Das Erstaunen mehrt sich, wenn man sieht, wie jede Veranlassung ihn nicht allein bereit findet, zu zeigen, daß er, wie Goethe es vom Künstler verlangt, die Musik commandirt, sondern sein Innerstes zu erschließen, sein Bestes herzugeben, so daß der äußere Impuls nur als der rechte Moment künstlerischer Weihe erscheint. Dazu vernehmen wir nun noch, daß Mozart ungern schrieb und damit gewöhnlich so lange wartete, bis der letzte Augenblick ihn drängte. Gelegentlich wurde es dann zu spät, um zur rechten Zeit fertig zu sein, wie mit der Sonate für die Strinasacchi (S. 25), er behielt nur soviel Zeit, ohne Partitur die Stimmen aufzuschreiben (II S. 7. 54), oder dem Copisten war es kaum möglich, seine Arbeit zu beendigen (I S. 727. II S. 15 f.); man darf nur sein thematisches Verzeichniß durchsehen, um sich zu überzeugen, daß die meisten Compositionen so kurz als möglich vor dem bestimmten Termin niedergeschrieben sind. Der Vater, der als ein ordentlicher Mann vor allen Dingen auf gehörige Eintheilung der Zeit hielt, erkannte darin einen Fehler, auf welchen er seinen Sohn oft aufmerksam machte. „Wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", schreibt er ihm (11. Dec. 1777), „wirst Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben". Auch als Wolfgang in München am Idomeneo arbeitet, hält er für nöthig, ihn zu ermahnen, „nichts auf die lange Bank zu schieben" (18. Nov. 1781). Nachdem er sich bei seiner Anwesenheit in Wien überzeugt hatte, daß sein Sohn sich in dieser Beziehung nicht geändert habe, äußert er auf dessen Mittheilung, daß er über Hals und Kopf die Oper Le nozze di Figaro fertig machen müsse, gegen Marianne (11. Nov. 1785): „Er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Grafen Rosenberg getrieben wird". Man wird dem Vater Recht geben, daß auch für den schaffenden Künstler eine geordnete und wohl berechnete Benutzung der Zeit wünschenswerth sei, und daß Jeder durch ernsten Willen und Achtsamkeit hierin vieles über sich vermöge. Allein ein Blick auf die außerordentliche Fruchtbarkeit Mozarts, auf den rastlosen Eifer und die Intensivität seines Arbeitens läßt es als eine Ungerechtigkeit erkennen, wenn er ihm Trägheit vorwirft, die ihn nur dann zum Arbeiten kommen lasse, wenn er durch äußere Umstände gezwungen werde. Mozart war völlig im Recht, wenn er noch in Wien dem Vater schrieb (26. Mai 1781): „Glauben Sie mir sicher, daß ich nicht den Müßiggang liebe, sondern die Arbeit". Die Ungerechtigkeit des Vaters, mochte sie auch

durch Verstimmung verschärft werden, beruhte sicherlich im Wesentlichen darauf, daß er die geniale Natur seines Sohnes gerade in der eigenthümlichen Art des Schaffens nicht völlig verstand. Die innere Thätigkeit, das eigentliche Arbeiten desselben würdigte er nicht, weil es äußerlich nicht hervortrat, wohl gar unter scheinbar zerstreutem oder kindischem Thun sich verbarg; er begriff nicht, daß die Abneigung gegen das Schreiben meistens ihren Grund in dem Gefühl hatte, daß die wahre innere Arbeit, die der äußeren des Schreibens vorangehen mußte, noch nicht vollbracht sei.

Davon scheinen auch die keinen rechten Begriff zu haben, welche in der Bewunderung einer unbegreiflich raschen Production, die selbst bei umfassenderen Werken ein Zusammenfallen der Conception mit der Ausführung der künstlerischen Idee voraussetzt, den wahren Maaßstab für das außerordentliche Genie Mozarts finden und die angenommene Bequemlichkeit desselben als Ergänzung dieses ungewöhnlichen Talents betrachten. Als das großartigste Beispiel dieser Schnellkraft findet man noch immer die Ouverture zu Don Giovanni angeführt. Niemetschek berichtet (S. 84 f.):

Mozart schrieb die Oper Don Juan 1787 zu Prag; sie war schon vollendet, einstudirt und sollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouvertursinfonie fehlte noch. Die ängstliche Besorgniß seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte sich Mozart. Endlich am Abend vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf sein Zimmer, fing an zu schreiben und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meisterstück.

Diese durchaus glaubwürdige Erzählung wird durch den Bericht der Frau[1] ergänzt:

Den vorletzten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe schon vorbei war, sagte er abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouverture schreiben, sie möge ihm Punsch machen und bei ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Märchen von Aladins Lampe, vom Aschenputterl u. dgl., die ihn zu Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausirte und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, daß sie es nicht übers Herz brachte und erst nach

1 A. M. Z. I S. 290 f., vgl. S. 52. Nissen S. 520.

zwei Stunden wecke. Dies war um 5 Uhr; um 7 Uhr war der Copist bestellt, um 7 Uhr war die Ouverture fertig.

Eine etwas stärkere Färbung hat dieser musikalische Mythus in einer Mittheilung des älteren Genast erhalten, der zu jener Zeit als junger Schauspieler in Prag war. Danach war Mozart in guter Gesellschaft bei einem geistlichen Herrn zu Tisch gewesen und hatte dessen Ungarweine so zugesprochen, daß Genast und ein Freund ihn nach Hause brachten, besinnungslos aufs Bette legten und selbst auf dem Kanape einschliefen. Beim Erwachen finden sie Mozart kräftig singend beim Componiren der Ouverture und „hören schweigend mit wahrer Verehrung die unsterblichen Gedanken sich entwickeln“[2]. — So macht ein guter Erzähler sich seine Anekdoten zurecht.

Niemetschek, der vorher mit Recht bemerkt, daß ehe Mozart sich zum Schreibtisch setzte, das Werk in seinem Kopfe schon ganz vollendet war, wird auch richtig geurtheilt haben, daß es sich nur um rasches Aufschreiben der bereits componirten Ouverture, vielleicht nur um Ausführung der Skizze handelte. Ob auch die Frau läßt sich bezweifeln, da sie ganz unbefangen hinzusetzt: „Einige wollen das Nicken und Zusammenfahren in der Musik der Ouverture erkennen“, — was wirklich nachgesprochen und sogar geistreich gefunden ist. „Es giebt närrische Leute!“ kann man nur mit Hoffmann dazu sagen[3].

Vor einer unbefangenen Prüfung schwindet die nicht allein thörichte sondern selbst schädliche Vorstellung[4] von einer fabelhaften Schnelligkeit des Arbeitens als dem eigentlichen Kennzeichen des Genies zwar bald; aber eine richtige, umfassende und klare Einsicht in das Schaffen und Arbeiten einer genialen Künstlernatur zu gewinnen bleibt eine schwierige Aufgabe[5]. Indessen so wenig Mozart auch geneigt war über sich und seine Compositionen viel zu reden, so sind doch charakteristische Aeußerungen und Züge genug überliefert, um uns seine Eigenthümlichkeit auch nach dieser Seite hin zu vergegenwärtigen[6].

2 Genast Aus d. Tageb. e. alten Schausp. I S. 3 ff.

3 Hoffmann Fantasiestücke (ges. Schr. VII S. 68 f.). Auch neuerdings noch hat man die Erzählung mit skeptischem Anzweifeln oder rationalistischer Deutung besprochen, vgl. Signale 1862 S. 531.

4 C. M. v. Weber hebt aus eigener Erfahrung „die unseligen Folgen der auf ein junges Gemüth so lebhaft wirkenden Wunderanecdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt“ hervor (Lebensb. I S. 177).

5 Rochlitz hat öfter und besonders in dem Aufsatz Ein guter Rath Mozarts (A. M. Z. XXII S. 297. Für Freunde der Tonk. II S. 281 ff.) über Mozarts Art zu arbeiten richtigere Ansichten ausgesprochen.

6 Ein zuerst von Rochlitz mitgetheilter (A. M. Z. XVII S. 561 ff.) dann

Wie sehr man irrt, wenn man glaubt, Mozarts genialer und leicht producirender Natur sei die Arbeit, die angestrengte Arbeit erspart worden, kann zwar schon die allgemeine Erfahrung lehren, daß in aller Kunst und Wissenschaft die großen Männer, welche Bleibendes geschaffen haben, auch unausgesetzt und im Verhältniß zu ihrer genialen Natur um so eifriger und ernster gearbeitet haben. Auch Mozart blieb in seiner Jugend, so lange er unter der Obhut des Vaters war, von den regelrechtesten Studien und eigentlichem Arbeiten nichts erspart. Und er selbst wollte als reifer Mann und entwickelter Künstler keineswegs für den gelten, der in sorgloser Genialität seine Compositionen hinwerfe oder sich seiner redlichen Mühe und Anstrengung schäme. In der Zueignung seiner Quartetts an Haydn bezeichnet er diese ausdrücklich als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit, und in einer Unterredung mit dem Orchesterdirector Kucharz in Prag vor der Aufführung des Don Giovanni äußerte er gegen diesen: „Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Compositionen verwendet als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudirt hätte". Und in der That, setzt der Berichterstatter hinzu, man sah die Werke großer Tonkünstler auch da noch, als er bereits klassische Vollkommenheit erreicht hatte, auf seinem Pulte[7]. Wie eifrig und fruchtbar das durch van Swieten angeregte Studium Händels und Bachs für ihn wurde haben wir bereits gesehen. Rochlitz[8] berichtet, daß er die vorzüglichsten Werke Händels so inne hatte, als wenn er lebenslang Director der Londoner Akademie zur Aufrechterhaltung der alten Musik gewesen wäre; — er hatte, als er nach Leipzig kam, kurz vorher Händels Acis und Galathea und den Messias für van Swieten bearbeitet und war frisch von diesen Eindrücken. „Händel", hörte Rochlitz ihn sagen, „weiß am besten unter uns allen, was großen Effect thut; wo er das will, schlägt er ein wie ein Donnerwetter"[9]. Nicht allein seine Chöre be-

oft gedruckter Brief Mozarts an einen Baron v. P. ist, wie ich aus unabweisbaren äußeren Gründen dargethan habe, in dieser Gestalt erfunden. Da sich nicht ermitteln läßt, ob und wie weit echte Ueberlieferung dabei benutzt ist, muß er ganz aus dem Spiel bleiben.

7 Niemetschek S. 84 f.

8 Rochlitz A. M. Z. I S. 115 f. Für Freunde der Tonkunst IV S. 239.

9 Beethovens Aeußerung: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister!

wunderte er, sondern auch viele seiner Arien und Soli, an denen man damals wenig Geschmack fand; „wenn er da auch manchmal nach der Weise seiner Zeit hinschleudert", sagte er, „so ist doch überall etwas darin[10]". In Leipzig lernte er nun auch Seb. Bachs Gesangscompositionen kennen. Doles ließ ihm von dem Thomanerchor die wunderbare achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" vorsingen. Aufs lebhafteste überrascht von diesem Flut auf Flut drängenden Gesangsmeer hörte er mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu und rief dann voller Freude aus: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!" Als er erfuhr, daß man in der Thomasschule noch mehrere Motetten Bachs habe, ließ er sich, weil keine Partitur vorhanden war, die Stimmen geben, legte sie rings um sich her, vertiefte sich ganz in ihr Studium und ließ nicht ab, bis er alle durchgearbeitet hatte; erbat sich auch eine Copie dieser Motetten[11]. Und daß er auch die mitlebenden Meister zum Gegenstand seines Studiums machte, und wohl wußte, wie er dieselben benutzen konnte, beweist sein Interesse für Benda's Monodramen (I S. 511), seine Aeußerung über die Wichtigkeit der französischen Opern (S. 30 f.), am deutlichsten in seinen Werken die Spuren einer Einwirkung, wie bedeutende Leistungen sie auf eine geniale und selbstschöpferische Natur ausüben.

Verschieden von solchen allgemeinen, vorbereitenden Studien ist das, was man bei der eigentlichen Production als Arbeiten bezeichnet, das Formgeben, namentlich die technische Ausführung und Vollendung. Sowie es aber bei einem jeden Kunstwerk — und dies gilt vor allem von der Musik — unmöglich ist Form und Inhalt absolut zu scheiden, und jedes als ein für sich bestehendes Element aufzuweisen, so ist auch bei der künstlerischen Production selbst in keinem Moment die schaffende, erfindende Kraft und die gestaltende, ausführende völlig zu trennen. Jedes Erzeugen auf geistigem wie auf physischem Gebiet ist dem Menschen ein Geheimniß; wie und woher dem Künstler blitzartig die Idee entsteht, aus welcher wie aus einem Keim ein Kunstgebilde sich gestaltet, das weiß er selbst so wenig als sich das vollendete Kunstwerk, wie sein

---

geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen!" ist bekannt (Studien, Anhang S. 22). Gluck führte Kelly, wie dieser erzählt (remin. I p. 255), in sein Schlafzimmer und zeigte ihm Händels Bild, welches er neben seinem Bett aufgehängt habe, um beim Erwachen ehrfurchtsvoll den gigantischen Genius zu begrüßen, den er sein Lebelang als Muster zu studiren beflissen sei.

10 So erklärte Haydn, Händel sei groß in seinen Chören, aber mittelmäßig im Sologesang (Griesinger biogr. Not. S. 115).

11 Rochlitz A. M. Z. I S. 117.

und scharf man es auch zergliedern mag, bis zu dem Moment der eigentlichen Conception verfolgen läßt. Unzweifelhaft ist aber bei der höchsten Inspiration, welche die gesammten künstlerischen Kräfte auf den Punkt der schöpferischen Production concentrirt, auch die Summe der künstlerischen Bildung und Intelligenz, zur Divination gereift und gesteigert, unmittelbar betheiligt, sonst würde das Product der schaffenden Begeisterung nicht in einer bestimmten Gestalt, einer Gestalt, welche künstlerischer Aus- und Fortbildung fähig und bedürftig ist, ausgeprägt erscheinen; diese Ausbildung selbst durch eine der Entstehung fremde Kraft wäre undenkbar. Die Entwickelung des künstlerischen Gehaltes aus einem solchen Keim — durch Gestaltung in bestimmten Formen, durch Combination mit anderen musikalischen Ideen und Gedanken, welche im Verfolg des innerlichen Durcharbeitens aus demselben hervorgehen oder sich anschließen — ist aber ebensowenig eine ausschließliche Thätigkeit des Verstandes und der selbstbewußten Reflexion; sie ist vielmehr in jedem Moment, selbst wo es sich um die formale Ausbildung nach bestimmten Normen handelt, von dem Hauch der unmittelbar schaffenden Kraft durchdrungen und belebt. Das bezeichnet die Werke genialer und schöpferischer Naturen als solche, daß auch in demjenigen, was nur als die Erfüllung eines gebotenen Gesetzes erscheint, sich die Freiheit einer selbständigen Individualität offenbart. Denn das, was als formale Vorschrift und abstracte Regel ausgesprochen und als solche erlernt und angewendet werden kann, ist ja nur der unvollkommene Ausdruck eines lebendigen Naturgesetzes, nach welchem die Dinge entstehen und sich entwickeln, das allem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt. Sowie jede Erscheinung die individuelle Darstellung des allgemeinen Gesetzes ist, so trägt die Seele des schaffenden Künstlers dieses allgemeine Gesetz des Hervorbringens in sich, nicht als ein erkanntes, angelerntes, sondern als ein eingebornes, von seiner individuellen Natur ganz durchdrungenes und nur durch diese wirksames: seine Individualität ist das Medium, durch welches jenes Gesetz lebendig und productiv wird. Wahrheit, welche allein der Ausfluß der ewigen Naturgesetze sein kann, und Freiheit, welche das Wesen der Individualität ausmacht, sind in seinen Schöpfungen unlösbar verschmolzen. Je fester die Vereinigung dieser scheinbar einander aufhebenden Gegensätze in der Natur des Künstlers begründet ist, je tiefer sie in derselben wurzelt, um so mehr wird auch im Kunstwerk der Gegensatz des Schaffens und Arbeitens, der Form und des Inhalts, des Allgemeinen und Individuellen — und wie man denselben sonst fassen mag — aufgehoben erscheinen.

es wird als ein mit Nothwendigkeit in seiner ganzen Eigenthümlichkeit so und nicht anders gewordenes sich darstellen. Allein die dem Künstler inwohnende schöpferische Kraft wirkt in ihm nicht mechanisch, wie ein Uhrwerk, das einmal aufgezogen fortarbeitet bis es abgelaufen ist, sondern die Aufgabe, welche jedem Menschenleben auf geistigem und sittlichem Gebiet gestellt ist, in unausgesetztem Ringen die Ausgleichung jener Gegensätze zu erstreben, erneuert sich auch für den Künstler fort und fort im Großen wie im Kleinen. Das ist das eigentliche Arbeiten des Künstlers, wenn er alle geistigen Kräfte im freien Spiel sich entfalten läßt, um sie auf den einen Punkt hin zu concentriren, und — wie auch in verschiedenen Momenten bald diese bald jene vorzugsweise wirksam werde — nie die einzelne Kraft allein und einseitig anzuspannen, sondern alle gemeinsam dem gemeinsamen Ziele zuzulenken. Diese Thätigkeit in jedem Moment als den Ausfluß der vollendeten Kraft und Gesundheit der gesammten Organisation zu empfinden ist nur dem Künstler verliehen; es ist sein höchster Genuß, eine wahre Beseligung, wie ja in allem menschlichen Thun die That die höchste Befriedigung gewährt und nicht ihr Werk. Wäre es möglich den Bewegungen der künstlerischen Natur im Schaffen mit geistigem Auge zu folgen, wie das leibliche Auge den Bewegungen eines schönen, kräftigen, ausgebildeten Körpers mit Entzücken nachgeht, ein solcher Genuß würde den weit überbieten, welchen das Auffassen des fertigen Kunstwerks gewähren kann. Aber der Betrachtung ist es nicht vergönnt diesen Proceß des künstlerischen Schaffens in seinen einzelnen Momenten zu begleiten; je vollendeter ein Kunstwerk ist, um so weniger kann es gelingen, die Weise und den Weg seiner Entstehung daraus abzuleiten, es kann nur als ein fertiges aufgefaßt und genossen werden.

Die Art und Weise der allmählichen Formung und Ausbildung der künstlerischen Ideen bis zum vollendeten Kunstwerk nimmt bei verschiedenen Künstlern sehr verschiedene Gestalt an; denn auch bei groß und bedeutend organisirten Naturen sind diese und jene Fähigkeiten, welche dabei mitwirken, verschieden geartet und entwickelt. Die Vorstellungen von schwer und leicht, rasch und langsam Arbeiten, an sich unbestimmt und nur relativ gültig, sind meistens von äußerlichen Beobachtungen und Merkmalen entnommen, die für das Wesentliche nicht viel beweisen. Es ist nicht wesentlich, ob ein Künstler durch äußere Eindrücke aller Art in seiner künstlerisch schaffenden und bildenden Thätigkeit leicht gestört wird, oder ob er unbeirrt durch das was von außen an ihn herankommt seine innere Arbeit fortführen und vollenden kann. Es ist nicht wesentlich,

ob ein Künstler das Bedürfniß fühlt, oder auch nur es sich zur Gewohnheit gemacht hat, die geistige Arbeit auf Schritt und Tritt möglichst zu controliren und jede schöpferische Regung schriftlich zu fixiren, oder ob er auf diese äußere Beihülfe verzichtet und allein in der Vorstellung seine Ideen sammelt, prüft, sichtet, verbindet und verarbeitet. Das Wesentliche, das was keinem wahren Künstler fehlt, ist die Kraft während des ganzen Verlaufs der inneren Beschäftigung mit künstlerischen Ideen von ihrer ersten Empfängniß bis zur völligen Zeitigung und Reife, durch alle Wandlungen, Unterbrechungen und Störungen dieses Entwickelungsganges hindurch, den ersten schöpferischen Impuls in seiner vollen Energie stets lebendig fortzeugen zu lassen, und dadurch die Idee des Ganzen in jedem Moment des Gestaltens und nach allen Seiten hin als die für alle Einzelheiten der Auffassung und Form maaßgebende Potenz in voller Wirksamkeit zu erhalten. Und man kann kaum entscheiden, ob man diese Kraft da mehr bewundern soll, wo sie Production und Gestaltung in einem stetigen Fluß zu erhalten scheint, oder da, wo sie aus einem Wust scheinbar unzusammenhängender Einfälle und stets neu ansetzender Versuche zuletzt ein einiges, fest geschlossenes, klares Ganze entstehen läßt.

Mozart bewährt nach allen Seiten hin eine äußerst glückliche Organisation. Seine reiche und leicht erregbare Erfindungskraft wurde von dem feinsten Formensinn unterstützt, welcher durch vielseitige und gründliche Studien zu einer solchen Sicherheit entwickelt war, daß Mozart die verschiedensten Formen der musikalischen Gestaltung wie instinctmäßig anwendete und ausführte. Dazu kam die Gabe unabhängig und gleichsam abgeschieden von der Außenwelt im Innern zu schaffen und bis ins feinste Detail auszubilden, das so Gebildete nicht allein in jedem Augenblick klar anzuschauen und vollständig zu überblicken, sondern mit einem bewunderuswürdigen Gedächtniß festzuhalten um es, sobald er wollte, auch äußerlich zu fixiren.

Wodurch ein Künstler momentan productiv angeregt oder gestimmt werde, das wird ihm selbst selten bewußt sein, noch weniger wird es sich fixiren lassen. Es kommt auch in der Regel wenig darauf an; denn der äußerliche Impuls pflegt mehr nur die Veranlassung als der treibende Keimpunkt für das Kunstwerk zu sein, so daß man gewöhnlich da, wo man darüber unterrichtet ist, am meisten zu bewundern hat, wie durch diese Veranlassung eine solche Schöpfung hervorgerufen werden konnte. Am meisten gilt dies von der Musik, da die musikalische Production ihre Anregung unmittelbar weder aus der Natur noch aus der

Gedankenwelt schöpfen kann. Es wäre vom höchsten Interesse, den Proceß zu verfolgen, durch den Eindrücke, welche die Seele des Künstlers von jenen Seiten her empfängt, bestimmte musikalische Ideen hervorrufen. Dies scheint aber nicht vergönnt zu sein, und sobald der musikalische Gedanke da ist, wird er als solcher mit der Natur der Musik gemäß ausgebildet; das Kunstwerk, welches auf diesem Wege entstanden ist, kann nicht wieder unmittelbar an die äußere Veranlassung angeknüpft werden. Daher ist die Frage nach der Veranlassung, namentlich bei Musikwerken, in der Regel eine ziemlich müssige und nur durch das Interesse gerechtfertigt, welches man bei außerordentlichen Menschen und deren Werken auch an äußerlichen und an sich geringfügigen Umständen und Verhältnissen nimmt; für das künstlerische Verständniß wird dadurch selten viel gewonnen. Von größerer psychologischer Bedeutung sind schon solche Züge, welche uns von der geistigen Richtung und Empfindungsweise des Künstlers überhaupt eine klarere Vorstellung geben, wenn sie gleich für das Einzelne keinen Aufschluß gewähren. So erfahren wir, daß der Anblick der schönen Natur Mozart ganz besonders zur Productivität stimmte. Rochlitz erzählt nach den Mittheilungen Constanze's[12]:

Wenn er mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düstres als muntres und freies Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und dann fing er an zu singen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn sie ihm etwa sagte, daß das ja wohl zu machen sei, so fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — versteht sich! Es ist ein albern Ding, daß wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen!

Er suchte deshalb auch im Sommer auf dem Lande oder in einem Garten zu wohnen; es ist bekannt, daß er den Don Giovanni in Prag und die Zauberflöte in Wien größtentheils in einem Gartenhause schrieb, und nachdem er im Sommer 1788 eine Gartenwohnung bezogen hatte, schrieb er an Puchberg (27. Juni): „Ich habe in den zehn Tagen, daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis die zwey Monat". Bei einer so gesunden Natur, wie Mozart es war, nimmt diese Empfänglichkeit für die Natur um so weniger Wunder, als er unter den Eindrücken der wunderbar schönen Natur Salzburgs aufgewachsen war. Allein gebunden, oder auch nur vorzugsweise angewiesen auf solche Umgebungen und auf äußere Einflüsse über-

12 A. M. Z. I S. 147.

haupt war er keineswegs. Vielmehr war er eigentlich fortwährend und unter allen Umständen mit musikalischen Gedanken und Arbeiten beschäftigt. „Sie wissen" schreibt er seinem Vater (I S. 479 f.), daß ich so zu sagen in der Musique stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern speculire, studire, überlege". Das war auch denen, welche mit ihm verkehrten, wenn sie etwas genauer beobachteten, wohl bemerkbar. Seine Schwägerin Sophie charakterisirt seine Art sehr gut[13].

Er war immer guter Laune, aber selbst in der besten sehr nachdenkend, einem dabei sehr scharf ins Auge blickend, auf alles, es mochte heiter oder traurig sein, überlegt antwortend, und doch schien er dabei an ganz etwas anderem tief denkend zu arbeiten. Selbst wenn er sich in der Frühe die Hände wusch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig stehen, schlug dabei eine Ferse an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tisch nahm er oft eine Ecke der Serviette, drehte sie fest zusammen, fuhr sich damit unter der Nase herum und schien in seinem Nachdenken nichts davon zu wissen und öfters machte er dabei noch eine Grimasse mit dem Munde. Auch sonst war er immer in Bewegung mit Händen und Füßen, spielte immer mit etwas z. B. mit seinem Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen gleichsam Klavier.

Sein Friseur pflegte, wie mir Karajan mittheilte, noch in späten Jahren zu erzählen, was das für eine Noth gewesen sei, Mozart zu frisiren, der dabei nie still gesessen habe; alle Augenblicke sei ihm etwas eingefallen, dann sei er wohl ans Klavier gegangen und der Friseur habe ihm mit dem Zopfband in der Hand nachlaufen müssen. Daß er, während er sich körperliche Bewegung machte, beim Kegeln, Billardspielen, Reiten seinen musikalischen Gedanken nachhing, ist schon bemerkt (I S. 745); vielleicht rührte seine Aengstlichkeit beim Reiten davon her, daß seine Aufmerksamkeit dadurch zu sehr von der Lenkung des Pferdes abgezogen wurde. Auch geselliges Gespräch störte ihn, wie Frau Haibel angiebt, in dieser inneren Arbeit nicht; und seinem Schwager Lange fiel es als etwas sehr Merkwürdiges auf, daß Mozart, wenn er mit bedeutenden Arbeiten beschäftigt war, mehr als sonst an gewöhnlichen Späßen und trivialer Unterhaltung Gefallen fand: er suchte darin unwillkürlich, wie in der körperlichen Beschäftigung, ein Gegengewicht gegen die geistige Thätigkeit. Ja selbst wenn er Musik hörte und diese ihn nicht vollständig in Anspruch nahm, war er im Stande, seinen eigenen musikalischen Gedanken nachzuhängen und die Musik, die an sein Ohr drang, ebensogut zu ignoriren wie Störungen anderer Art. Seine ältere Schwägerin, Frau Hofer, er-

13 Nissen S. 627 f.

zählte Neukomm, daß Mozart auch in der Oper — wie der, welcher ihn genauer kannte, an der unruhigen Bewegung der Hände, am Blick, an der Art, mit der er die Lippen wie zum Singen oder Pfeifen rührte, leicht wahrnehmen konnte — ganz von seiner inneren musikalischen Thätigkeit in Anspruch genommen wurde.

Ein völliges Abwenden von allem äußeren Treiben und ein gänzliches Zurückziehen auf sich selbst erscheint den meisten bei dem, welcher geistig angestrengt arbeitet, naturgemäß und begreiflich, und auch die, welche an so concentrirter geistiger Thätigkeit keinen eigentlichen Antheil nehmen, pflegen doch vor solchem Abschließen gegen die äußere Welt eine gewisse Achtung zu empfinden. Allein wenige vermögen das innere Leben klar zu fassen, welches im tiefsten Schacht des Geistes rastlos arbeitet, schafft und bildet, ohne doch den Zusammenhang mit dem äußeren Thun ganz aufzugeben, sondern auch an diesem sich soweit betheiligt, daß wir ein Doppelwesen vor uns zu sehen glauben, welches zu gleicher Zeit nach verschiedenen Seiten hin Leben und Thätigkeit entwickelt, zu gleicher Zeit auf verschiedenen Bahnen sicher und selbständig wandelt. Wenn gleich dabei die nach außen gerichtete Thätigkeit gegen die innere meistens zu kurz kommt, so pflegt doch ein oberflächlicher Beobachter sich an diese zu halten und ohne von dem inneren Schaffen etwas zu ahnen, als dessen Abfall das äußerliche Thun zu betrachten ist, nur dieses ins Auge zu fassen und zu beurtheilen. Auch Mozarts Vater hatte offenbar von dieser Organisation kein völliges Verständniß; auch er schätzte als Fleiß und Arbeit wesentlich nur die letzte, eine lange ununterbrochene Kette geistiger Anstrengungen und Mühen abschließende Thätigkeit, das Niederschreiben, wodurch allerdings das künstlerische Gebilde erst als abgeschlossen und fertig dargestellt wurde. Dieses aber galt Mozart selbst als das Unwesentliche, weil es nur ein äußerliches Fixiren des im Geiste Vollendeten war, es fiel ihm lästig, weil die freie geistige Production dabei den geringsten Antheil hatte. Er schob es so lange als möglich auf, nicht allein, weil er sich die Freiheit über ein Kunstwerk, das ihn innerlich beschäftigte, so lange als möglich vorbehielt — und nie ließ er sich zum Aufschreiben drängen, ehe sein Werk völlig gereift war —, sondern auch, weil er mehr Befriedigung im Schaffen als im Aufschreiben fand; er schob es dann auch mitunter zu lange auf. Dies mag der geordnete Geschäftsmann mißbilligen, zumal wenn er weiß, daß Mozart jederzeit im Stande war, bestellte Arbeit solide und tüchtig zu liefern: von Trägheit und nur durch äußere Noth erzwungenem Fleiß zu reden kann nur

auf Mangel an Einsicht beruhen. Freilich mochten die Leute sich um so mehr zu solchen Urtheilen berechtigt glauben, als sie sahen, mit welcher Schnelligkeit Mozart schrieb, wenn er sich zum Schreiben niedergesetzt hatte; da sie nicht begriffen, warum er bei solcher Gottesgabe nicht Tag aus Tag ein „componirte", wie man zu sagen pflegt. Seine Frau sagte ganz richtig[14]:

Die große Arbeitsamkeit in den letzten Jahren seines Lebens bestand darin, daß er mehr niederschrieb. Eigentlich arbeitete er von jeher im Kopfe immer gleich, sein Geist war immer in Bewegung, er componirte so zu sagen immer. Obgleich seine Frau von seinen Verehrern immer angegangen wurde ihn zur Arbeit anzuhalten, so mußte sie es doch für Pflicht ansehen, ihn öfters nur noch abzuhalten und ihn zu temperiren.

Die wunderbare Harmonie verschiedener künstlerischer Eigenschaften in Mozart, welche Rossini schön ausdrückte, indem er sagte, Mozart sei der einzige, der ebensoviel Genie als Wissenschaft und ebensoviel Wissenschaft als Genie besessen habe, ist in vielen einzelnen Erscheinungen zu fassen. Die mehr untergeordnete Fähigkeit, fremde Compositionen rasch zu übersehen, aufzufassen und vorzutragen (vgl. I S. 394), versteht sich fast von selbst. Seine Fertigkeit, vom Blatt zu spielen, wird von früher Jugend an oft erwähnt (I S. 37. 108. 365. 370. 391. 393), und was er für Ansprüche daran machte, sieht man aus seiner Kritik Sterkels und Voglers (I S. 393 f.). „Das ist gewiß", hatte Umlauf gesagt, wie er seinem Vater mittheilt (6. Oct. 1782), „der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern — er hat mir meine Opera gespielt (die so miserabel geschrieben ist, daß ich sie selbst fast nicht lesen kann), als wenn er sie selbst componirt hätte". Mit der Kraft, ein musikalisches Kunstwerk im Ganzen und im Einzelnen innerlich wie in einem Bilde klar anzuschauen, paarte sich ein außerordentliches Gedächtniß, das so Angeschaute festzuhalten. Davon legte er schon als Knabe die Probe durch das Aufschreiben des Miserere ab (I S. 119 f.); in späteren Jahren spielte er auf Reisen seine Concerte stets so gut wie auswendig, und zwar nicht eins oder das andere dazu einstudirte, sondern viele verschiedene; man wußte, daß er einmal ein Concert, das er lange nicht angesehen hatte, in einer Akademie aus dem Gedächtniß spielte, weil er die Principalstimme vergessen hatte[15]. In Prag schrieb er die Trompeten- und Paukenstimmen

14 Nissen S. 691.

15 Niemetschek S. 55 f. Rochlitz A. M. Z. I S. 113. Für Freunde der Tonkunst II S. 287.

zum zweiten Finale des Don Giovanni ohne Partitur auf, brachte sie selbst ins Orchester und machte die Spielenden auf eine Stelle aufmerksam, wo jedenfalls ein Irrthum sich finden würde, nur könne er nicht sagen, ob vier Takte zu viel oder zu wenig da wären; der bezeichnete Irrthum fand sich auch nachher[16]. Doch war dies nur ein Festhalten des völlig Abgeschlossenen und Fertigen in der Erinnerung. Bemerkenswerther ist es schon, wenn er von einer Sonate für Klavier und Violine nur die Violinstimme aufschrieb und die Klavierstimme aus dem Kopf spielte, ohne das Ganze vorher gehört zu haben, wie in jenem Fall mit der Strinasacchi (S. 25), oder wenn er eine Composition statt in Partitur gleich in Stimmen niederschrieb (S. 9. 54). Dies setzt eine erstaunliche Klarheit und Sicherheit voraus, mit welcher er das im Kopf ausgearbeitete Kunstwerk bis in die geringsten Einzelheiten übersah und festhielt. Daraus begreift es sich denn, daß es beim Niederschreiben rasch und glatt von Statten ging, weil es ein bloßes Uebertragen auf das Papier war; daß er dabei durch die äußere Umgebung sich nicht stören ließ, vielmehr selbst dabei scherzen und tändeln konnte[17] und es gern sah, wenn eine leichte Unterhaltung ihn bei der mechanischen Arbeit zerstreute, ohne ihn eigentlich in Anspruch zu nehmen. Er ließ sich von Constanze Geschichten erzählen (I S. 707. II S. 102), spielte Kegel (I S. 745); ja seine Frau berichtet uns (A. M. Z. I S. 854 f.), daß er mit dem zweiten der Haydn dedicirten Quartetts in D moll (421 K.) beschäftigt war — im Sommer 1783 —, als sie zum erstenmal in Kindesnöthen lag. Er arbeitete in demselben Zimmer, in welchem sie lag, wie er auch sonst bei ihren häufigen Krankheiten an ihrem Bett zu arbeiten pflegte (I S. 708). So oft sie Schmerzen äußerte, kam er zu ihr, um sie zu trösten und aufzuheitern, und wenn sie etwas beruhigt war, ging er wieder an sein Notenpapier. Er schrieb aber bei ihrer Entbindung — Menuett und Trio dieses Quartetts. Allerdings haben wir hier einen merkwürdigen Beweis, wie frei Mozarts musikalische Thätigkeit von den äußeren Umständen war, denn bei einer Begebenheit, die ihn gemüthlich so sehr in Anspruch nahm, seiner Vorstellungen und Gedanken so völlig Herr zu sein, um sie zu fassen und niederzuschreiben, wird wohl nicht vielen gegeben sein. Noch viel merkwürdiger aber ist eine Aeußerung, welche er gegen seine Schwester macht, als er ihr die oben (S. 79 f.) erwähnte Fuge mit einem Praeludium schickt (20. April 1782). Er entschuldigt sich, daß das Praeludium,

16 Nissen S. 560.
17 Niemetschek S. 82.

welches vor die Fuge gehöre, so ungeschickt hinter derselben geschrieben sei. „Die Ursache aber war", sagt er, „weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen ich das Praeludium ausdachte, aufgeschrieben". Er war also im Stande, während er das im Kopf fertig gemachte Werk — und zwar hier ein Werk in strengster Form, das nur abzuschreiben schon Aufmerksamkeit erfordert — wie aus einem Fach, in dem es aufbewahrt lag, hervornahm und niederschrieb, zugleich ein neues Kunstwerk in Gedanken hervorzubringen; die schaffende und die reproducirende Kraft seines Geistes waren also gleichzeitig nach verschiedener Richtung, in vollkommener Freiheit thätig — das übersteigt fast die Vorstellung.

Bei solcher Art innerlich zu arbeiten konnte ihm denn freilich das Schreiben zu einer fast nur noch mechanischen Operation werden; allein dennoch verließ er sich meistens nicht so ganz und gar auf sein Gedächtniß, als er es gekonnt hätte, sondern machte sich zur größeren Sicherheit und Bequemlichkeit flüchtige Aufzeichnungen. Rochlitz berichtet darüber, offenbar nach Mittheilungen Constanze's [18]:

Mozart, war er allein oder mit seiner Frau oder mit Andern die ihm keinen Zwang auferlegten, vor Allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen, hatte die Gewohnheit fast unausgesetzt nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung und Bearbeitung solch eines Funds zu beschäftigen, wobei er ohne es zu wissen oft summte, ja laut sang, glühend heiß ward und keine Störung duldete. — Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen bedurfte seine leicht zu entzündende Phantasie, seine vollkommene Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung und jenes sein für Musik ausgezeichnetes Gedächtniß nichts weiter als kurzer Andeutungen, Schwarz auf Weiß; und zu diesen mußte er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen nun jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse, anvertraut wurden; und welche Blättchen, in einer Kapsel wohl aufbewahrt, sein Reisetagebuch eigener Art ausmachten [19]. Dieses ganze Verfahren war ihm, wie es mußte, höchst wichtig; er entzog sich ihm ohne Noth niemals, und wo es von ihm abhing, litt er durchaus nicht, daß Andere ihn demselben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt sich ausdrückt, heilig.

18 Rochlitz A. M. Z. XXII S. 298 ff. Für Freunde der Tonkunst III S. 283 ff.

19 Eine alte lederne Tasche, welche von ihm hierzu benutzt wurde, bezeichnete er gegen seine Frau und nähere Freunde scherzhaft als das Portefeuille, worin er seine Werthpapiere aufbewahre.

Solche Aufzeichnungen scheinen, wenn sie gebraucht waren, gar keiner Aufmerksamkeit würdig gehalten zu sein, daher sind deren sehr wenig erhalten; doch sind diese interessant und anschaulich genug. Das im Facsimile mitgetheilte Skizzenblatt (II) jener Ode von Denis (S. 58) zeigt, wie mit der allerflüchtigsten Schrift, die mitunter kaum die Mozartsche Handschrift erkennen läßt, das Ganze wie im Umriß hingeworfen ist. Die Singstimme ist vollständig hingeschrieben, ebenso von der Begleitung der Baß; übrigens sind alle eigenthümlichen Züge der letzteren wenigstens soweit angedeutet, daß kein Zweifel obwalten kann, wie sie auszuführen sein würde. Man sieht also, das Ganze war im Kopfe fertig, als diese Skizze geschrieben wurde, die nicht sowohl als ein Versuch unter mehreren die Conception auszubilden erscheint, sondern nur zur Bequemlichkeit, um dem Gedächtniß beim Niederschreiben des Ganzen in seiner detaillirten Ausführung einen Haltpunkt zu bieten. Aehnlich, aber noch flüchtiger ist die Skizze einer für die Oper L'oca del Cairo bestimmten Arie, welche dem von Jul. André besorgten Klavierauszug im Facsimile beigegeben ist. Auch hier finden wir die Singstimme von Anfang bis zu Ende aufgezeichnet, der Baß aber ist gar nicht angegeben, und nur an einigen Stellen die Begleitung angedeutet — einmal mit der Notiz, daß die Clarinette zu verwenden sei —; offenbar genügte bei einem sehr einfachen Musikstück diese flüchtige Erinnerung für die spätere Ausführung. Ob einer solchen Skizze schon eine wiederholte Ueberlegung und Durcharbeitung in Gedanken vorhergegangen sei, als deren Resultat sie zu betrachten ist, oder ob sie das unmittelbare Erzeugniß eines schöpferischen Moments gewesen sei, das wird im einzelnen Fall kaum zu entscheiden, auch in verschiedenen Fällen wohl sehr verschieden gewesen sein.

Da diese beiden Skizzen wohl nicht ausgeführt worden sind, wenigstens keine Ausführung vorliegt, so ist hier die Vergleichung nicht möglich, welche ergeben würde, wieweit eine solche vorläufige Skizze bei der vollständigen Ausarbeitung modificirt worden sei. Eine erhebliche Abweichung findet zwischen dem ersten flüchtigen Entwurf des Terzetts (5) aus der Oper Lo sposo deluso (430 K.), welchen Jul. André in der Vorrede zum Klavierauszug mitgetheilt hat, und der späteren Ausführung Statt. Hier ist nichts geblieben als das erste Motiv



die Anwendung desselben aber so verschieden, daß diese Skizze bei der Ausarbeitung gar nicht mehr zum Anhaltspunkt gedient haben kann, sondern als eine frühere, später durch eine wesentlich andere Auffassung zurückgedrängte Conception zu betrachten ist. Dagegen geben die Skizzen zu einer Arie aus Idomeneo (I S. 586) wie zu einer Tenorarie (420 K.) die Singstimme bis auf ein paar kleine Abweichungen ganz so, wie sie in der Partitur sich findet.

Ein eigenthümliches Interesse gewährt das im Facsimile gegebene Skizzenblatt I. Die drei ersten Zeilen enthalten Notate zu einer Claviercomposition; von da beginnt der Entwurf zu einem Terzett (434 K.) für zwei Baß- und eine Tenorstimme aus einer opera buffa, welche Mozart wahrscheinlich im Jahr 1783 beschäftigte, und von dem sich ein von ihm ins Reine geschriebener Partiturentwurf zum Theil erhalten hat, welcher hier (Notenbeilage X) mitgetheilt wird, da er auch von der Weise, wie Mozart seine Partituren anlegte, eine Vorstellung giebt.
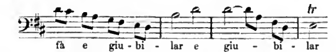
Die Skizze enthält nur die Singstimmen mit flüchtigen Andeutungen einzelner Eintritte der Begleitung, anfangs hintereinander fortgeschrieben — wobei an einer Stelle der erste Gedanke verworfen und durch einen anderen ersetzt worden ist —, nachher wo sie zusammentreten auf drei Systemen; man sieht auch an der Art wie der Platz gebraucht ist, wie rasch diese Aufzeichnung vor sich gegangen ist.

Der Partiturentwurf dagegen ist eine nur durch einen Zufall nicht vollendete Reinschrift. Sie hat die für die Singstimmen und das Orchester erforderliche Anzahl Systeme, deren jedem die entsprechende Bezeichnung vorgeschrieben ist. Zuvörderst ist nun hier das Ritornell hinzugekommen, das sehr lang ist, weil es als Einleitung zur ersten Scene der Oper dient; es ist aus Motiven, welche später wieder vorkommen, gebildet, und man sieht, daß diese mehr selbständige Einleitung erst entstanden ist, nachdem das eigentliche Terzett vollendet war, in welchem die einzelnen Motive ihre bestimmte Bedeutung haben. Von derselben sind zunächst die Hauptstimmen, erste Violine und Baß, vollständig hingeschrieben, von den Blasinstrumenten nur einige Stellen, in denen sie mit einem selbständigen Motiv hervortreten; alles übrige, was zur Schattirung und Colorirung dieser einfachen Umrisse gehörte, ist vorläufig noch fortgeblieben und alle Notensysteme frei gelassen. Darauf sind die Singstimmen ganz in die betreffenden Systeme eingetragen und mit ihnen vollständig der Baß; von der Begleitung ist nur selten ein Motiv angedeutet. Alles ist fest und sauber geschrieben, man sieht auch an der Handschrift, daß alles fertig war. Die Abweichungen von der
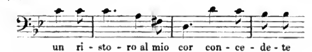
Skizze in den Singstimmen sind ganz unbedeutend in den Baßstimmen, auffallender in der Tenorpartie, wo freilich die erste Anlage der Melodie geblieben aber die melismatische Ausführung modificirt und die Schlußwendung verlängert ist. Wo die Stimmen zusammentreten, ist, soweit man vergleichen kann, alles im Wesentlichen unverändert geblieben. Die erste Skizze hört nämlich noch einige Takte früher auf als der Partiturentwurf, der auch nur ein verhältnißmäßig geringes Bruchstück des ganzen Terzetts ist.

Man sieht also, daß die eigentliche künstlerische Arbeit schon vor der ersten Skizze gethan war, und daß die Ausführung derselben in der Partitur zunächst zwar nicht ein bloß mechanisches Uebertragen der Hauptmotive — denn diese werden einer kritischen Revision unterworfen und dadurch gewissermaßen wiedergeboren —, aber doch nur die schließliche Feststellung des bereits ausgebildeten und gegliederten Ganzen ist. Noch mehr tritt das bloße Ausführen des im Wesentlichen schon Gegebenen natürlich bei der Ausarbeitung der Begleitung in ihrem Detail hervor, für welche die fixirten Umrisse eine ungleich festere Begrenzung bieten, ohne doch der freien schöpferischen Thätigkeit an irgend welchem Punkt eine hemmende Schranke zu bieten. Dies zeigen deutlich die Werke, von welchen die meistens später nicht ausgeführten, Anlagen der Partitur erhalten sind. Lehrreich sind besonders die nicht ausgearbeiteten Sätze der C moll Messe (427 K.) und des Requiems (626 K.) in den von André besorgten Ausgaben; auch die Klavierauszüge des I S. 663 erwähnten Duetts aus der Entführung (384 K.), sowie der unvollendeten Oper L'oca del Cairo (422 K.) von Jul. André geben von diesen Entwürfen eine Vorstellung. Sie gewähren ein eigenthümliches Interesse, weil sie die Punkte so klar hervortreten lassen, welche Mozart bei der Gestaltung als die wesentlichen, als die Keimpunkte ins Auge faßte. Aber auch bei den meisten eigenhändigen Partituren Mozarts kann man diese verschiedenen Stadien der Ausarbeitung schon nach äußeren Kennzeichen verfolgen. Durchgehends sind die Singstimmen mit dem Baß zuerst ganz vollständig hingeschrieben und von der Begleitung soviel als nöthig ist um die charakteristischen Momente zu bezeichnen; man erkennt das auch bei den später völlig ausgeführten Partituren meistens an der verschiedenen Dinte und der Schrift, welche in der Regel bei der späteren Ausführung etwas flüchtiger als bei der ersten Aufzeichnung ist. Anschaulich macht es die von André herausgegebene Partitur der Ouverture zur Zauberflöte, in welcher durch abweichende Farbe die erste Aufzeichnung von der späteren Aus-

führung unterschieden ist. War jene geschehen, so verschob er die detaillirte Ausführung oft längere Zeit, wie er den ganzen ersten Act der Oper L'oca del Cairo auf solche Weise vollständig entworfen hat und, da er die Oper dann aufgab, auch so unausgeführt hat liegen lassen; wie er auch vom Requiem sämmtliche Sätze vom Dies irae bis Quam olim in derselben Art in den Singstimmen nebst beziffertem Baß vollständig mit Andeutungen der Instrumentation niedergeschrieben hat. Er ließ sich dabei von Zeit und Laune bestimmen und gerade zu dieser Arbeit ließ er sich wohl am meisten drängen, denn war das Werk in seinen Umrissen einmal fest bestimmt, bedurfte es nur der Erinnerung um es im lebendigen Farbenglanz in allen Einzelheiten wieder in seine Vorstellung zu rufen. Bezeichnend ist der S. 47 f. erwähnte Fall, wo er beim ersten Niederschreiben seinem Gedächtniß dadurch eine Stütze bot, daß er eine eigenthümliche Harmonienfolge, die vielleicht im Moment des Niederschreibens in ihm aufblitzte, durch Bezifferung des Basses fixirte. Daher finden sich auch nachträgliche Aenderungen sehr selten, abgesehen von den aus äußeren Gründen, der Sänger oder Instrumentalisten wegen gemachten. Wenn er dem Vater die Partitur der Entführung mit der Bemerkung zuschickte, es sei viel darin ausgestrichen, denn er habe, weil die Partitur doch gleich copirt werden würde, seinen Gedanken freien Lauf gelassen und darauf seine Veränderungen und Abkürzungen gemacht, ehe er die Partitur zum Schreiben gab, so sieht man, daß diese Aenderungen fast alle aus Rücksicht auf Aeußerlichkeiten der Darstellung gemacht sind. Aber die während der Arbeit vorgenommenen Verbesserungen betreffen in der Regel nur Kleinigkeiten, z. B. Modificationen in Passagen, welche in Klavierpartien vorkommen, oder einzelne Wendungen in Gesangsachen. So war der Schluß der Arie des Grafen im Figaro (17) ursprünglich einfacher so



worauf an die Stelle des zweiten Takts vier colorirte Takte eingeschoben sind. Bezeichnender ist es, daß im letzten Finale, wo Figaro der verkleideten Susanne die verstellte Liebeserklärung macht, es ursprünglich hieß
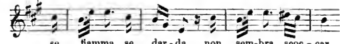


was Mozart dann für das affectirte Pathos der Situation nicht ausdrucksvoll genug erschien und von ihm mit dem übertriebenen

un ri - sto - ro al mio cor con - ce - de - te
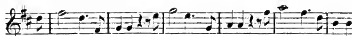
vertauscht wurde. Wenn in dem Duett der beiden Mädchen in Così fan tutte (4) in der Partie der Dorabella die Takte

se fiamma, se dar - da, non sem-bra scoc - car

geändert sind



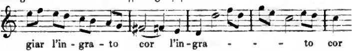
so ist dadurch der decidirt heroische Charakter, wie er eher für Fiordiligi passen würde, herabgestimmt zu einem mehr graziösen Ausdruck. Auffallend ist, daß das charakteristische Motiv der Racheарie der Donna Anna im Don Giovanni (10)
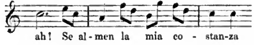


ursprünglich anders lautete

Or sai chi l'o - nore ra - pi-re a me volse, chi fu il tra-di - tore
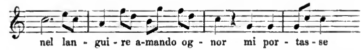
und jeder wird fühlen, wie sehr dasselbe durch die Aenderung gewonnen hat. Wie sich denn in allen Fällen die von Mozart geübte Selbstkritik als eine auf feinem Gefühl und richtigem Takt beruhende erweist, auch wo nicht bestimmt nachweisbare technische Gründe sie bestimmten. Der erste Entwurf des Larghetto der großen Arie der Vitellia im Titus (23) kann zeigen (Notenbeil. XVI, 3), wie eine harmonisch vollendete Erfindung durch Umbildung zur höchsten Entwickelung gelangt. In der Arie der Gräfin im Figaro (19) schloß der erste Abschnitt des Allegro von Takt 8 an ursprünglich so ab
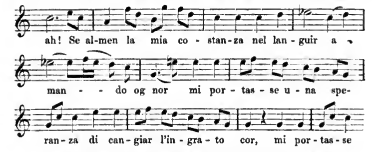


die jetzt bekannten Takte sind darunter geschrieben und der ursprüngliche Baß ist ausradirt. Im weitern Verlauf des Allegro wurden ursprünglich die drei Takte



nach dem Zwischenspiel einfach wiederholt und es ging dann unmittelbar weiter
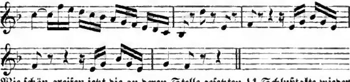


Mozart scheint, als er das Ganze wieder in sich entstehen ließ, gefühlt zu haben, daß der ungetrübte Ausdruck eines frischen, fröhlichen Aufschwungs, wie er nun im Allegro war, dem Charakter der Gräfin nicht völlig entspreche; er schob daher bei der Wiederholung jenes Motivs 7 Takte ein, welche eine Aenderung des Colorits hervorbrachten.
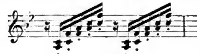


In der stark hervorgehobenen Wendung nach C moll, welches anfangs nur leicht berührt war, tritt ein so trüber Schmerz hervor, aus welchem eine tiefe Sehnsucht mit unwiderstehlichem Zauber hervorquillt, daß der Ausdruck des muthigen Emporstrebens im Allegro wie mit einem Schleier verdeckt erscheint, indem der Hauptaccent des Ganzen offenbar auf diese Stelle fällt. Wer würde hier an ein Einschiebsel denken? oder nur ein ähnliches Verfahren erkennen, wie das des Ciseleurs, der die Mängel des Gusses mit geschickter Hand überarbeitet? So lauteten die Takte, welche das Andante der C dur Symphonie (551 K.) abschließen, ursprünglich
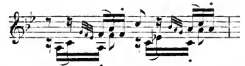




Wie schön greifen jetzt die an deren Stelle gesetzten 11 Schlußtakte wieder auf das Hauptthema zurück und geben dadurch dem Abschluß Nachdruck und Gewicht. Im Terzett aus Titus (14) führten am Schluß des Andantino die Saiteninstrumente ursprünglich eine einfache Figur durch



An ihre Stelle ist dann eine zwischen die Instrumente vertheilte Figur getreten



welche durch ihre unruhige Bewegung die Situation schärfer charakterisirt. So erkennt man leicht, daß nicht an einem schon Fertigen nachgebessert, sondern daß das Ganze durch einen freien Act der Production von Neuem hergestellt ist, und erst dadurch seine wahre und vollendete Gestalt empfangen hat. Daß aber auch Mozart mitunter im Momente der Entscheidung schwankte, daß er versuchte bis er das Rechte fand, zeigt der Schluß der reizenden Arie der Susanne im Figaro (28), der, wie er jetzt ist, so natürlich gewachsen erscheint, daß man ihn sich nicht anders denken kann; und doch lehren die nach den Originalen mitgetheilten Skizzen und Aenderungen (Notenbeil. XII, 3 f.), daß er erst nach verschiedenen Versuchen so geworden ist. Auffallend sind auch in der Ouverture zur Zauberflöte (S. 10 André) die beiden Takte, in welchen die Clarinette die Wiederholung des zweiten Motivs einleitete



welche mit vollem Rechte von Mozart bei der Ausarbeitung weggestrichen sind.

Merkwürdig ist es, daß Mozart mitunter wegen des Rhythmus beim Aufschreiben unsicher war. So war das Quartett in Cosi fan tutte (21) ursprünglich so geschrieben

beim achten Takt wurde Mozart gewahr, daß dies nicht richtig sei, änderte die ersten Takte
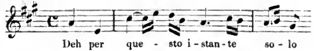
und fuhr in dieser Weise dann fort. Ganz derselbe Fall ist es im Duett der Zauberflöte (8) wo Mozart auch anfangs so geschrieben hatte

Bei Män-nern, wel-che Lie-be

bis er am Schluß das Versehen gewahr wurde, darauf sorgfältig alle Taktstriche ausradirte und die richtigen zog.

Bei Män-nern, wel-che Lie-be

Aehnlich war in der Arie des Sesto im Titus (19) das Adagio anfangs so geschrieben



später sind die Taktstriche wegradirt und mit Röthel neue hinzugezeichnet, so daß es mit dem vollen Takt beginnt.

Bei dem Duett der Zauberflöte findet sich noch ein bei Mozart sehr seltenes Versehen; es fehlen nämlich im zweiten und dritten Takt die beiden Accorde der Clarinetten und Hörner, welche er offenbar beim Instrumentiren nur vergessen hat hineinzuschreiben. Selten sind sonst in der Instrumentation erhebliche Aenderungen vorgenommen. Ein solches Beispiel ist in der Introduction der Zauberflöte, wo gleich von Anfang her Trompeten und Pauken in C angewendet waren. Sie sind vollständig eingetragen bis zum Eintritt der drei Damen; für diesen sind ihm die Trompeten und Pauken wirksamer erschienen, er hat sie im Vorhergehenden ausgestrichen und auf einem Beiblatt Trompeten und Pauken in Es notirt, welche das Triumphlied der drei

Damen (7 Takte) begleiten. Für die große Arie Leporello's (I, 4) waren anfangs auch Trompeten und Pauken eingezeichnet, aber wieder ausgestrichen, als es an die Ausführung ging. In einer großen komischen Arie, die für Così fan tutte bestimmt war (584 K.), hat er die Hörner, nachdem sie ganz ausgeschrieben waren, nachher weggestrichen. In der Arie der Dorabella (28) war auch in den Stellen, wo die Blasinstrumente allein angewendet sind, ursprünglich der Grundbaß vom Contrabaß angegeben: später hat Mozart dies gestrichen und noch ausdrücklich hinzugesetzt senza Basso. Im zweiten Finale der Zauberflöte waren bei Pamina's Worten „Ich muß ihn sehen" die leise nachschlagenden Accorde anfangs den Saiteninstrumenten gegeben, welche dann auf Flöten und Clarinetten übertragen sind. In der G moll Symphonie beabsichtigte er anfangs vier Hörner zu nehmen, aber nach wenigen Takten strich er sie fort und beschränkte sich auf zwei. Im Terzett der Zauberflöte (20) war die begleitende Figur im ersten Takt auch den Geigen gegeben



die dann ausradirt wurde, um die nachschlagenden Viertel an die Stelle zu setzen — mit welchem Gewinn für die Wirkung. Allein dies sind vereinzelte Fälle. Die eigenthümliche Klangfarbe der Instrumente ist ein so wesentliches Element der musikalischen Gestalt, daß sie nicht erst später hinzugethan wird, sondern mit der Erfindung selbst gegeben und bei der Durchbildung fortwährend an ihrem Theil maaßgebend ist. Wenn also der Componist sein Werk seinem inneren Gehör aufführt, so hört er nicht nur gewissermaßen abstracte Töne, sondern die bestimmt individualisirten, wie sie durch Gesang und Instrumente verkörpert werden; das Bild des Ganzen steht ihm im vollen Farbenglanz lebendig vor der Seele, es bedarf auch in dieser Hinsicht nur der Fixirung desselben. Dabei ist nun freilich nicht zu übersehen, daß Mozart das Orchester, wie er es vom Idomeneo an mit immer steigender Wirkung anwendete, erst selbst geschaffen hat; die vollständige Benutzung der Blasinstrumente, ihre Combination unter einander, ihre Verbindung mit den Saiteninstrumenten, die dadurch hervorgebrachte wesentlich veränderte Färbung der Instrumentation im Ganzen und die Fülle von reizendem Detail in der Mischung der Klangfarben ist sein Werk[20]. Diese Klangwirkungen hatte er nirgends gehört; freilich steckten

20 Vgl. Niemetschek S. 73 f.

sie im Orchester wie die Statue im Marmor, aber wie der Bildhauer diese mit dem geistigen Auge erschauet haben muß, um sie aus dem Stein hervorzurufen, so konnte er nur durch Divination mit seinem geistigen Ohre die Klänge vernehmen, welche er dem Orchester entlocken sollte[21]. Um so bewunderswürdiger ist die Sicherheit, mit welcher er aus reiner Intuition auch über diese Mittel verfügte.

Die bisher erwähnten Aenderungen sind nicht etwa aus einer reichen Fülle als merkwürdige Beispiele ausgewählt, sondern es sind so ziemlich die einzigen von einigem Belang, welche mir bekannt geworden sind: dies ist wichtig für die Vorstellung, welche von der eigentlichen Thätigkeit Mozarts beim Niederschreiben der Partitur gegeben wurde. Er begnügte sich aber nicht vor der Abfassung der Partitur jenen flüchtigen Umriß zu entwerfen, der in einem Zuge den Verlauf des Ganzen darstellte, sondern er machte auch bei einzelnen Stellen, wo es ihm darauf ankam das Detail ganz genau zu übersehen, ausgeführtere Skizzen. Canonische, fugirte, überhaupt contrapunktisch gearbeitete Stellen, in denen die Stimmführung complicirter war, oder welche aus irgend einem Grunde Schwierigkeiten darboten, deren Mozart sich ganz versichern wollte, pflegte er auf kleinen Blättern, oder wo er auf schon beschriebenem Notenpapier noch freien Raum fand, erst auszuführen ehe er sie in die Partitur eintrug. So hatte er von der Stelle im ersten Finale des Don Giovanni, wo die drei Tanzmelodien in verschiedenen Taktarten zusammentreffen, vorher eine genaue Skizze gemacht, welche ich bei A. Fuchs sah, der sich von jeder der großen Opern Mozarts ein solches Skizzenblatt zu verschaffen gewußt hatte. Ebenso von dem dreistimmigen Canon im zweiten Finale von Così fan tutte, wo nur der Canon, nicht auch die frei hinzutretende Stimme des Guglielmo notirt war. Auch zu der Oper L'oca del Cairo sind außer dem Partiturentwurf Skizzen derjenigen Stellen im Quartett (6) und Finale (7) vorhanden, welche durch contrapunktische Stimmführung eine besondere Aufmerksamkeit erfordern konnten. Leider sind von solchen Skizzen nur wenige erhalten, aber auch diese zeigen Mozarts Verfahren ganz klar und lassen keinen Zweifel, daß er bis in die letzte Zeit genaue Vorarbeiten der Art im Einzelnen vornahm um Alles ganz fest abgeschlossen zu haben, ehe er sich an die letzte Redaction der Partitur machte. Das

21 Als Stadler sich einmal über eine ihm sehr unbequeme Stelle beklagte und deren Abänderung wünschte, fragte ihn Mozart: „Hast Du die Töne in Deinem Instrument?“ Da er das bejahte, erhielt er die Antwort: „Dann ist es Deine Sache sie herauszubringen“. So erzählte mir Neukomm.

zeugt von der Besonnenheit und Ueberlegung, mit welcher er arbeitete, von den strengen Anforderungen, die er an sich stellte, von seiner Gewissenhaftigkeit, welche sich der glücklichen Eingebung des Augenblicks und der sicheren Fertigkeit nicht ohne Noth anvertrauen wollte. Wir bekommen dadurch eine ganz andere Vorstellung von dem schaffenden und arbeitenden Mozart als die vielfach verbreitete und bewunderte eines genialen Verschwenders auf künstlerischem Gebiet, der nur wenn die Noth ihn trieb sich entschloß die reifen Früchte zu sammeln, welche ohne seine Anstrengung das Genie ihm in den Schooß warf. Nicht das ist das Vorrecht des Genies, daß es nicht zu arbeiten, nicht Fleiß und Mühe daran zu setzen braucht, sondern daß seine Anstrengung das Ziel erreicht und daß das vollkommne Gelingen in dem Werke selbst jede Spur der Arbeit und Mühe verwischt.

Auch im Aeußern der Mozartschen Partituren spricht sich Sorgfalt und Sinn für Ordnung und Klarheit aus. Die Handschrift ist ziemlich klein aber, wenn gleich häufig rasch und sogar flüchtig, doch stets deutlich, bestimmt und sich gleich bleibend[22]. Mit besonderer Genauigkeit ist auf die kleinen Details geachtet, in denen ein Irrthum namentlich für den Abschreiber leicht möglich ist; so sind alle Vortragszeichen in jeder Stimme sorgfältig angegeben. Kurz, ohne daß irgendwo eine Pedanterie sich zeigt, die auf das Unwesentliche Werth legt und die Zeit durch ein Streben nach übertriebener Gleichmäßigkeit und Zierlichkeit vergendet, machen diese Partituren den Eindruck einer wohlüberlegten zweckmäßigen Ordnung und einer Reinlichkeit und Sauberkeit, die in jeder Beziehung Fertiges und Abgerundetes zu geben liebt.

Für das bisher angedeutete Verfahren Mozarts ungemein bezeichnend sind auch die schon mehrfach erwähnten zahlreichen Anfänge unbeendigt gebliebener Compositionen, deren sich viele in seinem Nachlasse vorfanden[23], von denen ein Theil im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt wird. Unter diesen Partiturentwürfen, von denen einige in der Notenbeilage XI mitgetheilt sind, finden sich mehrere Anfänge von Messen aus der Salzburger Zeit, der wohl auch einige Lieder, manche der angefangenen Instrumentalcompositionen angehören; bei weitem die meisten aber fallen in die Wiener Zeit. Unter diesen sind bemerkenswerth

22 Das Facsimile des Veilchens giebt eine Vorstellung von Mozarts Handschrift während der Zeit seines Wiener Aufenthalts.

23 Das vom Abbé Stadler entworfene Verzeichniß (Rechtf. der Echtb. d. Req. S. 9 f.) ist bei Nissen Anh. S. 18 ff. und sorgfältig revidirt bei Köchel Anh. 12—109 mitgetheilt.

6 Bruchstücke von Quintetts für Saiteninstrumente
2 Quintetts für Clarinette und Saiteninstrumente
1 Quartett für englisch Horn und Saiteninstrumente
9 Entwürfe von Violinquartetts
9 Entwürfe von Klavierconcerts
1 Klavierquartett
2 Entwürfe von Klaviertrios
1 Sonate für Klavier und Violoncell
2 Sonaten für Klavier und Violine
4 Sätze für 2 Klaviere
9 Sätze für Klavier.

Es sind sämmtlich nicht flüchtig skizzirte Entwürfe, sondern in sauberer Reinschrift angefangene Partituren, deren Vollendung nur durch äußere Umstände verhindert zu sein scheint. Wie man überhaupt annehmen muß, daß Mozart sich erst ans Niederschreiben begab wenn er eine Composition im Wesentlichen fertig im Kopfe trug, so machen auch alle diese Anfänge durchaus den Eindruck des Fertigen. Wo auch nur einige Takte niedergeschrieben sind, bieten diese eine abgerundete Melodie, ein Motiv das eine weitere Ausführung bedingt; sind sie weiter fortgesetzt, so bilden sie ein wohlgegliedertes, fortschreitendes Ganze, das offenbar nicht abbricht, weil die Fortsetzung noch nicht vorhanden war, sondern weil ein Zufall das Aufschreiben derselben störte. Auch kann man immer erkennen, daß nicht etwa nur einzelne Gedanken fixirt sind, sondern daß die Anlage und Ausführung des Ganzen klar vorlag; denn in der gewohnten Weise sind die einzelnen charakteristischen Züge der Ausführung angegeben, so daß schon aus diesen Entwürfen deutlich der Haupteindruck und die Entwickelungsfähigkeit der Motive noch zu entnehmen ist. Es scheint aber, als ob Mozart, wenn er einmal beim Niederschreiben einer Composition gestört und unterbrochen war, sich sehr schwer entschloß zu derselben zurückzukehren um sie zu vollenden. Daß er es konnte ist nicht zu bezweifeln, da ihm sein Gedächtniß unverbrüchlich treu war; allein sein Interesse war hauptsächlich bei den Sachen, welche er mit sich herumtrug und im Kopfe vollendete. War dies geschehen, bedurfte es meistens schon eines Anstoßes um ihn zum Niederschreiben zu bewegen, und dieser leitete ihn natürlich auf das, was ihn zunächst beschäftigt hatte; zu dem, was für ihn abgethan war, zurückzukehren hatte er weder Trieb noch Bedürfniß. Auch findet sich keine Spur, daß selbst nur Einzelnes von dem in Skizzen, vorläufigen Aufzeichnungen, angefangenen Com-

positionen Niedergeschriebenen je später von ihm benutzt worden sei. Es ist nicht allein ein Zeugniß von dem Reichthum und der Leichtigkeit seiner Productivität, daß er auch bei sich selbst kein Anlehen machte, sondern es beweist, daß sein Schaffen stets unmittelbar aus der momentanen künstlerischen Stimmung hervorging, daß jeder Impuls, der ihn zur Production erregte, auch einen neuen Keim hervorrief, der nur durch diese eigenthümliche Befruchtung zur lebendigen Entfaltung gedeihen konnte. Die individuelle Wahrheit, die frische Lebendigkeit der Mozartschen Musik ist in dieser wie ein natürlicher Quell stets aufsprudelnden Spontaneität der Erfindung begründet; die künstlerische Vollendung beruht auf der nicht geringeren Fähigkeit mit gleicher Elasticität und Zähigkeit, mit ebensoviel feinem Gefühl als fester Consequenz die einmal gefaßte Idee auszubilden: wie aber die ganz eigenthümliche Schönheit und Anmuth, welche als der unverkennbare Charakter der Mozartschen Musik leicht empfunden und genossen wird, entstanden sei, das wird wohl ein ungelöstes Räthsel bleiben.

Daß Mozart, wie sorgfältig er auch das Niederschreiben seiner Compositionen vorzubereiten pflegte, doch wenn es darauf ankam im Stande war dem Augenblick zu gebieten und auch schreibend zu improvisiren, kann schon nach dem, was wir von seiner Organisation und seiner Bildung wissen, nicht zweifelhaft sein. Daß er ein Lied, wie er es für Frau v. Keeß im Wirthshaus schnell aufschrieb (S. 44) schon vorher im Kopfe fertig gehabt habe, ist wohl sehr zweifelhaft. Als er Anfang 1787 in Prag war, versprach er dem Grafen Joh. Pachta für die adelichen Gesellschaftsbälle einige Contratänze zu schreiben, die er aber nicht lieferte. Endlich ließ ihn der Graf zum Diner einladen, aber eine Stunde früher als er zu speisen pflegte, und da Mozart erschien, legte er ihm alles erforderliche Schreibmaterial vor und bat ihn inständigst die Tänze zu componiren, die am folgenden Tage gespielt werden sollten. Mozart setzte sich hin, und vor dem Essen waren neun Contratänze für volles Orchester (510 K.) in Partitur geschrieben, an die Mozart schwerlich vorher ernstlich gedacht hat[24]. Doch in diesem und ähnlichen Fällen handelt es sich um leichte Musikstücke freier Form; wir haben aber auch gesehen (S. 53 f.) daß er Canons und Doppelcanons von nicht gemeiner Art improvisirte. Und was bedarf es eines

24 Nissen S. 561. Bohemia 1856 Nr. 22 S. 118. Es sind 4 Quadrillen, jede mit einem Contretanz; einige haben einen besonderen Namen la favorite, la fenice, la piramide. In einem tritt mit Piccolo und großer Trommel ein Thema auf, das von Weber in Kampf und Sieg als österreichischer Grenadiermarsch angewendet ist (Schr. III p. 97); er hatte ihn wohl in Prag kennen gelernt.

weiteren Zeugnisses als einer Erinnerung an seine bewunderte Gabe frei zu phantasiren?

Diese Fertigkeit auf dem Klavier zu improvisiren diente ihm übrigens nie als Aushülfe beim Componiren. „Während des Schreibens kam er nie zum Klavier" berichtet Niemetschek (S. 82); „seine Imagination stellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich und lebhaft dar". Auch seine Frau sagt naiv, aber treffend: „Er componirte nie am Klavier, sondern schrieb Noten wie Briefe und probierte seinen Satz erst, wenn er vollendet war[25]". Er bedurfte also keiner Nachhülfe, um durch den sinnlichen Eindruck sich der Wirkung seiner musikalischen Conceptionen im Ganzen oder Einzelnen zu vergewissern, geschweige daß er am Klavier seiner Phantasie Nahrung oder seinen Gedanken bestimmte Form zu geben gesucht hätte. Die fertig gewordenen Compositionen pflegte er gleich mit seiner Frau spielend und singend zu versuchen; oder wer ihm sonst vorkam. Kelly erzählt, daß er eines Abends zu Mozart gekommen sei, der ihm gesagt habe: „So eben habe ich ein kleines Duett zum Figaro fertig gemacht, Sie sollen es hören". Er setzte sich ans Klavier und sie sangen es zusammen; es war das Duett (16) Crudel perchè finora, und Kelly erinnerte sich oft mit Freuden daran, wie er dies reizende Duett zuerst gehört und mit Mozart gesungen habe[26].

Etwas von Nothbehelfen und Eselsbrücken des Componirens im Wesen verschiedenes ist es, daß Mozart das Bedürfniß empfand der Fülle von musikalischen Gedanken die in ihm lebten und webten auch einen Ausdruck zu verleihen, sie in sinnlicher Energie vernehmbar auszusprechen, wofür ihm das Instrument, welches er als Meister beherrschte, das Klavier zu Gebote stand. „Auch in seinen Mannsjahren" erzählt Niemetschek (S. 83) „brachte er halbe Nächte am Klavier zu[27]; dies waren eigentlich die Schöpferstunden seiner himmlischen Gesänge. Bei der schweigenden Ruhe der Nacht, wo kein Gegenstand die Sinne fesselt, entglühte seine Einbildungskraft zu der regsten Thätigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum der Töne, welchen die Natur in seinen Geist gelegt hatte. Hier war Mozart ganz Empfindung und Wohllaut,

25 A. M. Z. I S. 855. Nissen S. 473.

26 Kelly remin. I p. 258 f.

27 „Von seiner Kindheit an", heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog „spielte er am liebsten bei der Nacht; wenn er sich Abends um 9 Uhr an das Klavier setzte, so brachte man ihn sicher vor Mitternacht nicht wieder davon weg und auch dann mußte man ihn bald zwingen; sonst würde er die ganze Nacht fort phantasirt haben".

hier flossen von seinen Fingern die wunderbarsten Harmonien! Wer Mozart in solchen Stunden hörte, der nur kannte die Tiefe, den ganzen Umfang seines musikalischen Genies: frei und unabhängig von jeder Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnem Fluge sich in die höchsten Regionen der Kunst schwingen". Daß in solchen Stunden, wo er frei seinem Genius sich hingab und seiner Kraft sich im Genuß erfreute, das was seinen Geist musikalisch beschäftigte sehr häufig den Gegenstand seiner Phantasien ausmachte, konnte um so weniger ausbleiben, da er hier gar keine Rücksicht irgend einer Art zu nehmen hatte, sondern einzig und allein dem inneren Antrieb folgte. Indessen würde man sich sehr irren, wollte man solches Phantasiren als eine directe Vorbereitung, oder wohl gar als die eigentliche Quelle für ein später darzustellendes Kunstwerk ansehen. Je bestimmter die Phantasie der Ausdruck der momentan erregten Stimmung, je fester sie der Form und Darstellung nach an das Instrument gebunden war, auf welchem sie ausgeführt wurde, um so weniger konnte sie unmittelbar einem mit anderen Mitteln, zu einem bestimmten Zweck auszuführenden Kunstwerk zur Grundlage dienen. Sie war um ihrer selbst willen da, erfüllte ihren Zweck in sich, und wenn das was eine begeisterte Improvisation hervorgerufen hatte in der Seele des Künstlers fortlebte und sich weiter ausbildete, so war das ein Moment unter den unzähligen, untrennbaren, die in einer unsichtbaren Kette den schöpferischen Funken fortleiteten.

Mozart hielt auch das Schreiben der Zeit nach von dem Phantasiren geschieden. Er blieb in späterer Zeit der früher angenommenen Lebensweise getreu, daß er die frühen Morgenstunden zum Schreiben anwendete (I S. 647), und pflegte, selbst wenn er abends in Gesellschaft gewesen war oder bis tief in die Nacht gespielt hatte, morgens um sechs oder sieben Uhr zu schreiben; nur daß er sich später die Bequemlichkeit gestattete dies im Bett zu thun. Von 10 Uhr an gab er gewöhnlich seine Unterrichtsstunden, und setzte sich nicht ohne dringende Veranlassung später wieder an den Schreibtisch. Dergleichen Veranlassungen mochten freilich oft genug vorkommen. Als er den Figaro componirte, verlegte er, wie der Vater Marianne mittheilt (11. Nov. 1785), alle seine Scolaren auf den Nachmittag um den ganzen Vormittag zum Schreiben frei zu haben, und man weiß schon, daß er auch den Abend und die Nacht gelegentlich zu Hülfe nehmen mußte.

Nicht allein in den Stunden einsamer Ruhe und Abgeschiedenheit und um das innere Bedürfniß zu befriedigen pflegte Mozart zu phantasiren; er zeigte sich als Meister der Improvisation auch wo ihm die Anregung

von außen kam, und an dieser fehlte es nicht, da man ihn, wenn er spielte, am liebsten phantasiren hörte. Es liegt ein eigenthümlicher Zauber in dieser künstlerischen Leistung, welche Schaffen und Darstellen in einer Person und in einem Moment vereinigt, und die höchste Concentration aller künstlerischen Kräfte ist erforderlich um alle die verschiedenartigen Bedingungen, von welchen das Hervorbringen und Darstellen eines Kunstwerks abhängt, in jedem Moment vollständig zu erfüllen. Gelingt es durch sichere Beherrschung der Mittel aller Art und schwungvolle Begeisterung diese Aufgabe zu lösen, so wird sie nicht allein den Eindruck einer siegreichen künstlerischen Kraft und Gewalt hervorbringen, sondern als der unmittelbare, volle Ausdruck der ganzen Individualität des Künstlers in ihrer lebendigsten Energie von hinreißender Wirkung auf den Zuhörer sein, der sich selbst in den Zauberkreis des Schaffens hineingezogen fühlt, sowie dessen sympathisches Gefühl wiederum den Künstler höher erhebt. Mozart, der immer bereit war zu spielen, wo er damit Freude machte, phantasirte am herrlichsten, „wenn er aufgefordert zum Spielen im Kreise der ihn umringenden Menge ein paar seiner Auserwählten erschaute, die ihn zu verstehen fähig, seinem Geistesflug zu folgen erkoren waren (S. 44), denen er sich nun, unbekümmert und gedankenlos für alles Uebrige ganz hingab, mit ihnen allein nur in den Hieroglyphen der Tonsprache redete, einzig für sie im unermeßlichen Reiche der Klänge sein volles Herz ausströmte[28]". Welchen Eindruck solche Phantasien machten, dafür möge nur ein Zeugniß angeführt werden. Ambros Rieder, der 1851 als Regenschori in Perchtolsdorf achtzig Jahre alt starb, ein eifriger Musiker und braver Mann, schreibt in seinen Lebenserinnerungen[29]:

Als Jüngling bewunderte ich manchen ausgezeichneten Virtuosen sowohl auf der Violine als auf dem Flügel; aber wer kann sich mein Erstaunen vorstellen, als ich so glücklich war den unsterblichen großen W. A. Mozart bei einer zahlreich versammelten und ansehnlichen Gesellschaft auf dem Pianoforte nicht nur variiren, sondern auch phantasiren zu hören. Dies war für mich eine Schöpfung mit ganz anderem Wesen als ich bisher zu hören und zu sehen gewohnt war. Den kühnen Flug seiner Phantasie bis zu den höchsten Regionen und wieder in die Tiefen des Abgrunds konnte

28 So berichtet ein Zeitgenosse (Wien. Allg. Mus. Ztg. 1818 Nr. 3 S. 62). Als eine ganz besondere Eigenthümlichkeit hebt Rochlitz (A. M. Z. III S. 590 f.) Mozarts humoristischen Witz hervor. „Ich kenne das Spiel der meisten ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrument seit Mozart (Beethoven nicht); ich habe so vieles Vortreffliche — aber von jenem unerschöpflichen Witz auch nicht das Aehnliche gehört".

29 N. Wien. Mus. Ztg. 1856 Nr. 25.

auch der erfahrenste Meister in der Musik nicht genug bewundern und anstaunen. Noch jetzt, ein Greis, höre ich diese himmlischen, unermeßlichen Harmonien in mir ertönen und gehe mit der vollsten Ueberzeugung zu Grabe, daß es nur einen Mozart gegeben habe[30].

Und Niemetschek sagte als Greis zu Al. Fuchs: „Dürfte ich mir noch eine Erdenfreude von Gott erbitten, so wäre es die, Mozart noch einmal auf dem Klavier phantasiren zu hören; wer ihn nicht gehört, hat nicht die entfernteste Ahnung, was er da zu leisten im Stande war"[31].

Von der Fertigkeit, welche Mozart hatte „aus dem Kopfe zu spielen", wie er es nannte, und wie er auch die schwierigsten und strengsten Formen dabei mit Leichtigkeit handhabte ist schon wiederholt die Rede gewesen (I S. 370. 392). Auch dadurch zeichnete er sich vor den übrigen Virtuosen aus, von denen mancher bei der damals üblichen Sitte große Cadenzen zu improvisiren „das was er im Concert selber gut vortrug bei der Cadenz wieder verhunzte", wie Dittersdorf sich ausdrückt (Selbstbiogr. S. 47). Damals kam, wie er berichtet, die neue Sitte auf anstatt eine lange Cadenz zu machen in ein simples Thema überzugehen, das nach allen Regeln der Kunst variirt wurde; Mozart pflegte aber in seinen Concerten sich auch in einer freien Phantasie zu ergehen (S. 724). So erzählt Rochlitz[32], daß man in Leipzig am Schluß des Concerts wünschte ihn noch allein spielen zu hören, wozu er, obgleich er zwei Concerte, eine obligate Scene gespielt und fast zwei Stunden accompagnirt hatte, sofort bereit war.

Er setzte sich nochmals hin und spielte um allen alles zu werden. Er begann einfach, frei und feierlich in C moll — doch es ist eine Albernheit so etwas beschreiben zu wollen. Da er hier mehr auf Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab und beschloß mit den gedruckten Variationen über Je suis Lindor [I S. 613].

Von dem Concert, welches er im Februar 1787 in Prag gab, berichtet Stiepanek:

Zum Schluß der Akademie phantasirte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde und steigerte dadurch den Enthusiasmus der entzückten Böhmen aufs höchste, so daß er durch den stürmischen Beifall welchen man ihm zollte sich gezwungen sah nochmals an das Klavier sich zu setzen. Der

30 Vgl. Schink litt. Fragm. II S. 288. In einem Bericht über Beethoven heißt es (A. M. Z. I S. 525): „Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diesen Genuß nirgend in dem Maaße gefunden als bei Beethoven".

31 Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 322.

32 A. M. Z. I S. 113.

Strom dieser neuen Phantasie wirkte noch gewaltiger und hatte zur Folge, daß er von den entbrannten Zuhörern zum drittenmal bestürmt wurde. Mozart erschien und innige Zufriedenheit über die allgemeine enthusiastische Anerkennung seiner Kunstleistungen strahlte aus seinem Antlitz. Er begann zum drittenmal mit gesteigerter Begeisterung, leistete was noch nie gehört worden war, als auf einmal aus der herrschenden Todesstille eine laute Stimme im Parterre rief: Aus Figaro! worauf Mozart in das Motiv der Lieblingsarie Non più andrai einleitete, ein Dutzend der interessantesten und künstlichsten Variationen aus dem Stegreif hören ließ und unter dem rauschendsten Jubel diese merkwürdige Production endigte[33].

Auch Niemetschek sagt von dieser Akademie (S. 40):

Der Zustand einer süßen Bezauberung löste sich, als Mozart allein auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantasirte und unser Entzücken auf den höchsten Grad gespannt hatte, in laute überströmende Beifallsäußerung auf. Und in der That übertraf dieses Phantasiren alles was man sich vom Klavierspielen vorstellen konnte, da der höchste Grad der Compositionskunst mit der vollkommensten Fertigkeit im Spiele vereinigt war.

In solchen Momenten der Begeisterung am Klavier nahm auch sein Aeußeres einen Ausdruck an, der den Zuhörer den großen Künstler erkennen ließ, den man sonst in ihm nicht vermuthete[34]. Er war klein aber von proportionirtem Körperbau mit kleinen Händen und Füßen, früher mager und in den letzten Lebensjahren mehr corpulent. Der Kopf war im Verhältniß zum übrigen Körper etwas zu groß; das stets blasse Gesicht war nicht unangenehm, aber verrieth nichts Außergewöhnliches, auch die Mozartsche Nase fiel nur in den Jahren, da er mager war, durch ihre Größe auf. Das ziemlich große und gut geschnittene Auge mit schönen Brauen und Wimpern war gewöhnlich etwas matt, der Blick unstät und zerstreut; der gesammte Eindruck kein bedeutender. Mozart sahe es ungern, wenn man merken ließ, daß sein Aeußeres wenig verspreche (I S. 388). Er war einmal recht böse, als er hörte, daß der preußische Gesandte jemanden ein Empfehlungsschreiben an ihn gegeben und dabei gesagt hatte, man möge sich an Mozarts unbedeutendes Aeußere nicht stoßen[35]. „Dieser immer zerstreute Mensch" heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog „schien ein ganz anderes, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Klavier setzte. Dann spannte sich sein Geist und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungetheilt auf den einen Gegenstand, für den er geboren war, auf die

33 Nissen S. 517.
34 Vgl. Nissen S. 622 f. Niemetschek S. 66.
35 Nissen S. 692.

Harmonie der Töne". „Da änderte sich sein ganzes Antlitz", sagt Niemetschek „ernst und gesammelt ruhte dann sein Auge; in jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermochte".

33.

Mozart und das Klavier.

Daß Mozart der größte und genialste Klavierspieler seiner Zeit war ist oft und laut genug bezeugt. Zwar ist der Ruhm schnell vorüberrauschender Virtuosenleistungen meist glänzender und allgemeiner als der unvergänglicher Compositionen, allein selbst die begeisterten Berichte der Zeitgenossen lassen von jenen doch nur ein schattenartiges Bild zurück. Obgleich es nicht möglich ist von Mozarts Klavierspiel eine bestimmte und anschauliche Vorstellung zu geben, wird es doch nicht ohne Interesse sein, einige charakteristische Züge desselben, soweit sie nachweisbar sind, zusammenzustellen.

„Er hatte kleine schöne Hände"; sagt Niemetschek (S. 66 f.) „bei dem Klavierspielen wußte er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte". Unwillkürlich hielt und bewegte er wie die meisten Klavierspieler auch sonst seine Hände meist in der Lage als spiele er Klavier. Im Schlichtegrollschen Nekrolog wird sogar bemerkt, seine Hände hätten eine so feste Richtung für das Klavier gehabt, daß er deshalb nur mit äußerster Mühe und Furcht sich bei Tische das Fleisch zu zerschneiden im Stande gewesen sei! (I S. 707). „Es ist zu verwundern, wie er damit so vieles, besonders im Baß greifen konnte. Diese Erscheinung muß man der trefflichen Applicatur, die er nach eigenem Geständniß dem fleißigen Studium der Bachschen Werke zu danken hatte, zuschreiben"[1]. In der That scheint Mozart frühzeitig die Klaviersachen Ph. Em. Bachs gespielt zu haben — sein Vater bestellt in seinen Briefen an Breitkopf häufig die neuesten Compositionen desselben — und äußerte in einer Gesellschaft bei Doles als von Bachs Spiel die Rede war: „Er ist der Vater; wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht ist

1 Vgl. A. M. Z. I S. 157.

ein . . ."[2]. Schon aus früheren Aeußerungen Mozarts über das Spiel von Nanette Stein (I S. 368) und Vogler (I S. 394) geht hervor, welchen Werth er auf guten Fingersatz als die Grundlage eines sicheren, fertigen und ausdrucksvollen Klavierspiels legte; und daß die von Ph. Em. Bach[3] nach den Grundsätzen seines Vaters[4] ausgebildete Applicatur die Entwickelung der eigentlichen Klaviertechnik begründete ist ebenso bekannt, als daß Mozart — neben und nach ihm Clementi — den ersten wesentlichen Fortschritt auf der so betretenen Bahn that[5]. Vor allen Dingen verlangt er vom Spieler eine „ruhige und stette Hand", deren „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit" (I S. 639) so ausgebildet war, daß die Passagen „fortfließen wie Oel" (I S. 368); Kunststücke, welche diese wesentlichen Vorzüge zu beeinträchtigen drohten rieth er nicht zu sehr zu üben. Correctheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allen Einzelheiten, „alle Noten, Vorschläge rc. mit der gehörigen Expression und Gusto auszudrücken" (I S. 394), waren ihm die ersten Erfordernisse; daher tadelte er ganz besonders alles Uebereilen, dessen nothwendige Folge Verhudeln sei. Es sei viel leichter eine Sache geschwind als langsam zu spielen, bemerkt er (I S. 394); „man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne daß es Jemand merkt, ist es aber schön? — man kann in der Geschwindigkeit in der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand sieht und hört — ist es aber schön?" Daher warnt er, nicht allein bei gebundener Schreibart (S. 76) sondern wo nur ein Vergreifen möglich schien, vor zu geschwindem Tempo (I S. 391)[6]. Eng verbunden mit dieser

2 So erzählt Rochlitz (Für Freunde der Tonk. IV S. 309 f.) und diese Aeußerung klingt ganz nach Mozart. Wenn er aber von einem Besuche Mozarts bei Bach in Hamburg, kurz ehe er nach Leipzig kam (1789), spricht, so hat er vergessen, daß Bach 1788 starb und Mozart nie in Hamburg war.

3 Sein Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen erschien zuerst im Jahr 1752; seine zahlreichen und allgemein verbreiteten Klaviercompositionen trugen vor Allem dazu bei, die richtigen Grundsätze auch praktisch zur Geltung zu bringen.

4 Eine Charakteristik von J. Seb. Bachs Klaviertechnik giebt Forkel (üb. J. S. Bach S. 11 ff.); Notizen über die früher übliche Applicatur Becker (Hausmusik in Deutschland S. 58 ff.).

5 A. E. Müller hat in seiner Anweisung zum genauen Vortrag der Mozartschen Klavierkonzerte (Leipz. 1796) die Grundsätze der Bachschen Applicatur auf die schwierigen Stellen in fünf Concerten Mozarts angewandt und danach den Fingersatz derselben bestimmt und nachgewiesen.

6 „Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über Verhunzung seiner Compositionen bei öffentlicher Aufführung, hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des Tempos" berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 84 f.).

Forderung der Deutlichkeit und Präcision ist die des strengen Takthaltens. Nanette Stein, meinte er (I S. 368), werde die Hauptsache in der Musik, das Tempo, niemals bekommen, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen habe nicht auf den Takt zu spielen. Und bei seinem Spiel erregte das vor allem Bewunderung, daß er immer accurat im Takt blieb, daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, sondern unbekümmert um die rechte streng am Takt festhielt, daß er dabei doch mit vollendetem Ausdruck und inniger Empfindung spielte — und alles ohne dazu Grimassen zu machen, die ihm sehr widerwärtig waren (I S. 368). Allerdings ist Correctheit des Spiels erst die nothwendige Voraussetzung virtuosenhafter Leistungen — obgleich diese Anforderung schon außerordentlich viel in sich faßt —, Fertigkeit und Sicherheit in der Ueberwindung ungewöhnlicher technischer Schwierigkeiten, Feinheit und Geschmack im Vortrag müssen hinzukommen, und vor allem die Kraft das Spiel durch jenen belebenden Hauch zum wahren Ausdruck des innerlich Empfundenen und Verstandenen zu erheben, welche den genialen Virtuosen momentan dem schaffenden Künstler an die Seite stellt. Daß Mozart nach diesen verschiedenen Seiten hin auch als Virtuos[7] auf einer Höhe stand, welche ihm Niemand streitig machte, dürfen wir dem übereinstimmenden enthusiastischen Beifall des Publicums und der Kenner[8], wie dem Ausspruche urtheilsfähiger Künstler glauben. Wenn Clementi erklärte, so geist- und anmuthsvoll wie Mozart habe er Niemand spielen hören, Dittersdorf in seinem Spiel Kunst und Geschmack vereinigt fand (I S. 638), und Haydn mit Thränen versicherte Mozarts Spiel sei ihm unvergeßlich, weil es „aus Herz ging" (S. 38), so sind die einfachen Aeußerungen solcher Männer beredter als emphatische Hyperbeln.

In Mozart waren Virtuos und Componist vereinigt, die Reproduction des Virtuosen war daher in einem höheren und bedeutenderen Sinn ein Nach- und Wiederschaffen als es meistens der Fall ist. Von dieser vereinigten Leistung lassen uns seine Claviercompositionen nur ein

7 „Es war sein größtes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden", sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 49), „daß man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrumente erwartete und zu sehen wünschte" (vgl. I S. 394).

8 „Mozart ist der fertigste, beste Clavierspieler den ich je gehört habe" schreibt ein Berichterstatter aus Wien 1787 (Cramer Mag. f. Mus. II S. 1273). „Nimmermehr werde ich den himmlischen Genuß vergessen", sagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 113) „den er auch mir theils durch den Geist seiner Compositionen theils durch den Glanz und dann wieder durch die herzschmelzende Zartheit seines Vortrags verschaffte".

sehr unvollkommenes Bild fassen, theils weil der belebende Hauch der genial künstlerischen Ausführung unwiederbringlich entschwunden ist, theils weil ein großer Theil derselben unter dem Einfluß äußerer Verhältnisse geschrieben ist, welche weder dem Componisten noch dem Klavierspieler freien Spielraum gewährten [9].

Variationen über ein bekanntes Thema waren zu jener Zeit eine beliebte Form der freien Improvisation, so daß Variiren und Phantasiren nicht selten als gleichbedeutend erscheint [10]. Das Interesse, welches auch ein weniger gebildetes Publicum an dieser Form nimmt, ist begreiflich. Ein einfaches Thema, entweder schon bekannt oder so gebildet daß es sich leicht einprägt, bietet dem Hörer einen sicheren Halt, daß er sich mit Behagen der Unterhaltung überlassen kann dasselbe unter mannichfachen Verkleidungen zu erkennen und zu verfolgen. Eigentliche Durchbildung und Verarbeitung eines Motivs in einem stetigen Zusammenhang, der auch den Zuhörer nöthigt mit stetiger Aufmerksamkeit zu folgen, ist nicht die Aufgabe dieser galanten Variation. Es kommt vielmehr darauf an durch Hervorheben eines charakteristischen Elements im Thema — dies mag nun in der Harmonienfolge oder im Rhythmus oder in der Melodienbildung liegen — die Erinnerung an dasselbe festzuhalten, um auf dieser Basis frei mit demselben zu spielen. Diese Behandlungsweise hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Arabeske und ähnlichen Ornamenten in der Architektur. Auch diese entwickeln an scharf begrenzte, enge Räume gebunden ein reiches, vielverschlungenes, phantastisches Spiel vegetabilischer und animalischer Formen, deren üppiger Reichthum die knappe Strenge der Grundform durch den Schein der Willkür verhüllt. In ähnlicher Weise sucht die Variation durch den glänzendsten und mannichfaltigsten Schmuck zu verstecken, daß sie an gewisse Grundzüge des Themas gefesselt ist. Der scheinbare Widerstreit dieser verschiedenen Richtungen, die Ueberraschungen, welche dadurch hervorgerufen werden, bilden einen Hauptreiz dieser musikalischen Form; der Einfall, die Pointe sind hier am Ort, und da dergleichen sehr leicht an eine geschickte und geistreiche Behandlung technischer Schwierigkeiten anzuknüpfen ist, so findet auch der Virtuos bei diesem Genre leicht seine Rechnung.

Mozart hat durchweg nur diese leichte Art der Variationen cultivirt, so daß ein Recensent den Wunsch aussprechen konnte, er möchte

9 Frz. Lorenz W. A. Mozart als Clavier-Componist (Bresl. 1866), eine schöne, an feinen Zügen reiche Charakteristik.
10 Vgl. I S. 616. 638. 724.

„nicht bloß Variationen des Melismatischen, sondern nach Art der beiden Hrn. Bach, mit sinnreichen Inversionen und Nachahmungen, in der gebundenen Schreibart variirte Sätze“ schreiben[11]. Da dieselben bei den Dilettanten besonders beliebt waren, sah er sich öfter veranlaßt für seine Schülerinnen (I S. 646) oder für gesellige Zwecke dergleichen zu componiren. Er selbst legte keinen Werth darauf und pflegte sich um ihre Veröffentlichung nicht zu kümmern. Da sie aber beim Publicum großen Beifall fanden, wurden sie um die Wette gedruckt[12], häufig wurden solche Publicationen nicht sorgfältig gemacht und manches auf Mozarts Namen in Umlauf gesetzt, was nicht von ihm herrührte[13]. In die Wiener Zeit gehören sicher folgende Variationen, und zwar ins Jahr 1784:

1 „Unser dummer Pöbel“ aus Glucks Pilgrimme von Mekka (I S. 724 vgl. 719). (455 K.)
2 Come un agnello aus Sarti's Fra due litiganti (S. 33). (460 K.)

Im Jahr 1785 componirt sind

3 d. 12. Sept. (500 K.)
4 (vierhändig) d. 4. Nov. (501 K.)

Dann folgen

5 Ueber ein Menuett von Duport, comp. 9. Apr. 1789 (573 K.).
6 „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ aus dem zweiten Theil der zween Anton von Schikaneder, comp. 8. März 1791 (613 K.).

---

11 Mus. Real-Ztg. 1788 S. 49.

12 Torricella kündigte 1785 Neueste Fantasie-Variationen von Mozart in folgender Weise an: „Die Begierde, mit der man aller Orts nach den Arbeiten dieses berühmten Meisters sich sehnt, und die auszeichnend durch Kunst und Annehmlichkeit die Achtung des Kenners erringen und die Seite unsers Herzens so sanft melodisch berühren, bewog mich diese sehr schönen Variationen mir eigen und bey den schäzbaresten Musikliebhabern dadurch ein neues Verdienst zu machen, da ich ihnen neue Arbeit erbiete, die dem Verfasser neuerdings Ehre macht. — So ich mich nach und nach bestreben werde alle übrigen Variationen dieses vortrefflichen Meisters dem hochachtbaren Publicum gestochener in die Hände zu liefern“. Frl. Aurnhammer besorgte mehrfach den Druck Mozartscher Variationen (Cramer Magaz. d. Mus. II S. 1274).

13 Die Variationen über ein Thema von Dittersdorf (287 Anh. K.) sind von Eberl, wie dieser im Hamburger Correspondenten (25. Juli 1798 Nr. 118 Beil.) erklärt hat, und ihm gehören auch die oft unter Mozarts Namen gedruckten Variationen über das Thema: „Zu Steffen sprach im Traume“ (288 Anh. K.). Ferner rühren die Variationen über ein Thema aus Sarti's I finti eredi (289 Anh. K.) von Förster her. Mozarts Wittwe behauptete auch in Briefen an Härtel (25. Mai; 15. Juni 1799) mit Berufung auf wohlunterrichtete Freunde aufs bestimmteste, die Variationen Une fièvre brulante (285 Anh. K.), über deren Echtheit schon Siebigke (Mozart S. 68) Zweifel äußerte, seien nicht von Mozart, und gewiß mit Recht. Arrangirt sind 54 K. (nach 547 K.) und 137 Anh. K. (nach 581 K.).

Im Jahr 1785 angekündigt werden

7 Lison dormoit. (264 K.)

8 La belle Françoise. (353 K.)

9 Salve tu domine aus Paesiello's eingebildetem Philosoph. (398 K.)

10 La bergère Silimène (mit Violine). (359 K.)

11 Hélas, j'ai perdu mon amant (mit Violine). (360 K.)

Im Jahr 1786

12 Marche des mariages Samnites von Gretry. (352 K.)

Im Jahr 1787

13 Ah, vous dirais-je maman. (265 K.)

wiewohl diese zum Theil gewiß einer früheren Zeit angehören[14].

In allen, selbst den in mancher Hinsicht bedeutenderen, ist der Zweck offenbar eine mehr spielende Unterhaltung, die namentlich auch durch den Contrast der einzelnen Variationen in einer Weise erreicht wird, wie sie seitdem durch den Wechsel von Tempo und Takt, Dur und Moll, Beschäftigung der linken und rechten Hand lange Zeit bis zum Ueberdruß angewendet ist. Eine tiefere Bedeutung in die Folge der Variationen, etwa durch die Entfaltung verschiedener und doch nah verwandter Stimmungen, zu legen ist Mozart ebenso wenig eingefallen als mit humoristischer Laune einem einfachen Thema eine Reihe bizarrer Einfälle weniger zu entlocken als aufzuheften. Es läuft vielmehr im Wesentlichen auf eine reiche und geschmackvolle, melismatische Verzierung des Themas hinaus; harmonische und contrapunktische Wendungen fehlen zwar nicht, allein sie sind nur angedeutet und als eine flüchtige Würze verwendet. In manchen früheren Variationen (18. 1. 7. 8. 12) tritt die Technik in den Vordergrund. Gewisse damals beliebte Schwierigkeiten, wie das Ueberschlagen der Hände, lang ausgehaltene Triller oder Trillerketten in der einen Hand, während die andere das Thema hat u. dgl., fehlen selten; die Passagen, die freilich jetzt weder Neuheit oder Schwierigkeit beanspruchen können, erweisen sich, wenn man sie genauer darauf ansieht, durchgängig als elegant und eigenthümlich. Bemerkenswerth ist die überall vorausgesetzte sehr gleichmäßige Ausbildung der beiden Hände; der linken Hand wird eine nicht unbe-

14 Bestimmt rühren aus früherer Zeit her

14. 15 (24. 25 K.) im neunten Jahr componirt.

16 (179 K.) über Fischers Menuett, schon 1774 componirt (I S. 328). Die in Paris gedruckten

17 Mio caro Adone aus Salieri's fiera di Venezia. (180 K.)

18 Je suis Lindor aus Beaumarchais Barbier. (354 K.) (I S. 506.)

Im Juli 1781 erwähnt Mozart drei Arien mit Variationen, ohne sie näher zu bezeichnen.

deutende Fertigkeit zugemuthet, wie man sie ja in Mozarts Spiel vorzüglich bewunderte. In späteren Variationen (3. 5. 6. 17) tritt das Bravurmäßige fast ganz zurück. Die Aufgabe eines leichten, zierlichen und graziösen Spielens mit dem gegebenen Thema wird sehr anmuthig gelöst, und mit richtigem Gefühl eine Darstellungsform, die nur unter eigenthümlichen Bedingungen eine höhere Würde erlangen kann, in der Regel leicht behandelt, ohne ihr ein ihrem Wesen fremdes Gewicht anzuhängen. Als eine der ansprechendsten und gelungensten Compositionen dieser Art dürfen die vierhändigen Variationen (4) gelten, welche ebenso anmuthig und elegant als unterhaltend sind.

Mitunter machen Variationen auch einen Bestandtheil — bald den Mittel-, bald den Schlußsatz — einer Sonate, sowohl mit[15], als ohne Begleitung (284. 331 K.) aus. Sie sind auch hier nicht wesentlich anders behandelt, nicht größer angelegt noch freier ausgeführt, auch nicht durch Zwischenglieder mit einander verbunden und zu einem zusammenhängenden Ganzen erweitert, wie dies von Haydn und Beethoven mit Erfolg geschehen ist. Die von Mozart frei erfundenen Thema's sind meistens frischer und anmuthiger als die entlehnten, auch tritt entsprechend dem Charakter des ganzen Musikstücks die Bravur als solche zurück. In den begleiteten Sonaten ist nicht allein durch die Vermehrung der Stimmen ein größerer Reichthum gegeben, sondern nicht selten wird, indem eine Stimme das Thema unverändert festhält, der Charakter einer freien contrapunktischen Behandlung desselben schärfer ausgesprochen. Indessen sind dies wie gesagt keine wesentlichen Modificationen: die Form der Variation ist auch hier als ein leichtes unterhaltendes Spiel aufgefaßt[16].

Für bestimmte Veranlassungen und Personen waren wohl auch einige einzelne kleine Sätze für Pianoforte geschrieben, wie die drei Rondo's

1 In D dur, comp. 10. Jan. 1786. (485 K.)
2 In F dur, comp. 10. Juni 1786. (494 K.)[17]
3 In A moll, comp. 11. März 1787. (511 K.)[18]

15 In den Sonaten für Klavier und Violine 377. 379. 481 K., in den Trio's 496. 564 K.

16 Man vergleiche die Bemerkungen von Marx über Mozarts Variationen (Lehre von der musik. Kompos. III S. 84 ff.).

17 Man hat es willkürlich, aber nicht eben unpassend, mit zwei anderen am 8. Jan. 1788 componirten Sätzen (533 K.) zu einer Sonate verbunden.

18 Das zweite Rondo in F dur (616 K.) ist ursprünglich für ein Walzenwerk geschrieben (S. 83).

Von diesen sind die beiden in F und D dur leicht zu fassen und zu spielen, recht freundliche Musik, aber nicht hervorstechend; das letztere hat die Eigenthümlichkeit, daß das oft wiederholte Thema, wie dies häufig bei Ph. Em. Bach geschieht, in verschiedenen Tonarten wiederkehrt, was natürlich in den Zwischensätzen eine wechselnde Modulation voraussetzt[19]. Sehr schön und eigenthümlich ist das dritte in A moll[20]. Das Thema hat durch Rhythmus und harmonische Behandlung etwas Pikantes, das an fremde Volksmelodien erinnert — eine bei Mozart wie bei Beethoven nicht häufige Art der Charakteristik —, und überrascht, so oft es mit eigenthümlichen Modificationen wiederkehrt, jedesmal von Neuem. Das zweite Thema, schon durch den Contrast gegen das erste wirksam, ist auch an sich schön und bedeutend und giebt zu einer harmonisch und klaviermäßig interessanten Ausführung Veranlassung. Der kleine Mittelsatz in A dur ist zwar leichter gehalten, klingt aber durch einige besondere Wendungen sehr fein an das Hauptthema an, zu welchem er durch eine frappante Modulation zurückführt. Das Ganze hat einen durchaus originellen Charakter, und der Ton von Wehmuth, der zu Grunde liegt und überall hervorbricht, hält die Gegensätze der Beweglichkeit und Beruhigung auf die anziehendste Weise zusammen.

Sehr schön ist auch das kleine Adagio in H moll (540 K.) — componirt 9. März 1788 — von ernstem, gehaltenem Ausdruck, der durch eine Beimischung trüber Empfindung seine eigenthümliche Farbe erhält, in der Ausführung namentlich durch die harmonischen Wendungen interessant. Obgleich dieses Stück in ganz regelmäßiger Form, in zwei Theilen mit einer Coda, geschrieben ist, erinnert es doch in seiner ganzen Haltung an die Improvisation, was allerdings noch deutlicher in den sogenannten Phantasien hervortritt. Es ist schon bemerkt worden, daß man Präludien oder Phantasien verschiedenartigen Compositionen als Einleitung vorangehen ließ, entweder in freier Improvisation oder auch ausgearbeitete Stücke, die bei verschiedenen Gelegenheiten benutzt werden konnten. Eine Phantasie der Art, welche der schönen C dur Fuge vorgesetzt ist, wurde bereits (S. 79) erwähnt.

Von Paris aus schickte Mozart (20. Juli 1778) seiner Schwester ein kleines Präambulum, „kein Präludium um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern nur so ein Capriccio, um das Clavier zu probiren"— die Spielart überließ er ihrer eigenen Empfindung. „Um 4 Uhr

19 Vgl. Widmann Formenlehre S. 111 ff.

20 Dies Rondo ist analysirt von Marx Lehre v. d. mus. Kompos. III S. 150 ff.).

hat sie es bekommen", berichtet darauf der Vater (13. Aug. 1778) „um 5 Uhr kam ich nach Hause, und sie sagte, sie hätte sich etwas ausgedacht, wenn es mir gefiele, so wollte sie es aufschreiben. Sie fing das Präludium auswendig die erste Seite zu spielen an. Ich riß die Augen auf und sagte: wo Teufl hast du diese Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack". Ohne Zweifel ist dies das ungedruckte Präludium in C dur (395 K.), welches Mozarts Schwester besaß.

Der wesentliche Charakter desselben, wie des Präludiums in C moll (396 K.) ist der modulatorische. Ohne eine ausgebildete Melodie hervortreten zu lassen, ohne ein bestimmtes Motiv durchzuführen, bewegt sich das Ganze in verschiedenartigen, geschickt gruppirten Arpeggien und Figuren, welche beide Hände gleichmäßig in Thätigkeit setzen und eine reiche Fülle rasch wechselnder, oft fremdartiger und auffallender und namentlich durch Vorhalte aller Art scharf gewürzter Harmonien entfalten, wie auf einem in Krümmungen und Windungen dahinfließenden Strom die Ansicht derselben Gegend in jedem Augenblick wechselt. Denn auch bei diesem scheinbar fessellosen Umherschweifen in mannigfaltigen Harmonien gewahrt man eine feste Organisation in der Folge der Modulationen, in der Verbindung der Figuren und in der ganzen Anlage. Die erste zerfällt in mehrere abgeschlossene contrastirende Sätze, der zweiten ist die bestimmte Form eines zweitheiligen Sonatensatzes zu Grunde gelegt, welche nur in den einzelnen Elementen der Gestaltung ganz frei behandelt wird.

Von etwas verschiedener Anlage ist die Phantasie in D moll (397 K.), insofern das melodische Element hier allerdings zur Geltung kommt, allein anfangs nur in mehrfach sich wiederholenden Ansätzen, die vor einer vollständigen Ausbildung zur Cantilene jedesmal durch den Eintritt eines contrastirenden Motivs oder einer ganz unvermittelt dazwischenstürmenden raschen Passage unterbrochen wird. Der Charakter der allmählichen Sammlung und Concentration der Kraft ist deutlich darin ausgesprochen. Das anmuthig zarte Thema, welches zuletzt hervortritt und volle Gestalt gewinnt, kann aber noch keineswegs als das eigentliche Endresultat solcher Vorbereitung angesehen werden; es wird auch nicht weiter ausgeführt, sondern erst abgebrochen, dann rasch zum Schluß geführt, der allerdings beruhigt, aber nicht befriedigt und so auch das Ganze nur als die Ankündigung eines Größeren erscheinen läßt.

Weiter ausgeführt und in jedem Betracht bedeutender ist die bekannte Phantasie in C moll (475 K.), durch deren Vortrag Mozart

Jos. Frank so in Erstaunen setzte (I S. 718 f.)[21]. Fünf Sätze von verschiedenem Tempo, mit wechselnder Ton- und Taktart sind untereinander durch überleitende Passagen oder harmonische Wendungen zu einem Ganzen eng verbunden. Jeder derselben hat, ohne vollständig abzuschließen, doch eine gewisse Selbständigkeit, ausgebildete Melodien treten in jedem hervor, die auch wohl zu einer einfachen Liedform abgerundet sind; allein nirgends zeigt sich eine Ausführung oder gar Durcharbeitung eines Motivs, immer drängt es vorwärts, jeder Abschluß führt nothwendig auf ein Folgendes hin, das dann einen lebhaften Contrast zu dem Vorhergehenden bildet. Dadurch erhält das Ganze, trotzdem daß die langsamen Tempo's überwiegen, einen unruhigen Charakter; und obgleich der Schluß zu dem ernsten und gehaltenen Anfang wieder zurückkehrt, so wird doch keine volle Befriedigung, sondern nur ein vorläufiger Abschluß erreicht. Auch hier ist das Wesen der ganzen Phantasie modulatorisch. Die Harmonien wechseln häufig, oft Takt für Takt, rasch und frappant, und hierin liegt das bewegende Element — Figuren, Passagen, zum Theil auch die Melodien sind wesentlich bestimmt dasselbe zur Geltung zu bringen. Trotz ihrer Ausdehnung bewahrt diese Phantasie also doch den Grundcharakter der Vorbereitung allerdings nicht allein auf die Sonate, mit welcher sie gedruckt ist. Denn ohne Zweifel gewährt sie auch für sich Befriedigung. Die Stimmung, welche sich in den beiden ersten Takten des Adagio so vernehmlich ausspricht, ist in der ganzen Phantasie festgehalten: ein trüber Ernst, der fragend und zweifelnd, kämpfend und ringend, nach Befreiung von einem schweren Druck, nach Klarheit und Befriedigung strebt, ohne dieselbe durch sanften Trost oder muthiges Widerstreben ganz gewinnen zu können, und am Ende nach vergeblichen Anstrengungen sich in sich selbst verschließt. Eine titanische Vermessenheit, die die Welt aus den Angeln heben möchte um sich unter ihren Trümmern zu begraben, oder eine humoristische Selbstironie, die das eigne Wesen, weil sie mit demselben nicht fertig werden kann, verspottet und negirt, ist hier nicht zu finden. Die Fassung eines Mannes, der auch im Kampfe mit sich die Herrschaft über sich selbst nicht aufgiebt, durchdringt die ganze Stimmung dieser Phantasie, wie die freie Form derselben durch den sich selbst beherrschenden Künstler harmonisch und maaßvoll ausgebildet ist. Für jene Zeit war dieselbe nicht nur durch ihre harmonischen Kühnheiten, sondern den Gehalt ihrer Stimmung eine Aufgabe von ungewöhnlicher Bedeutung.

21 Sie ist 20. Mai 1785 componirt und von Mozart zugleich mit der schon 14. Oct. 1784 componirten Sonate in C moll (457 K.) als Op. 11 veröffentlicht.

Schade, daß die Briefe, welche Mozart über dieselbe an Frau v. Trattnern geschrieben hat (I S. 718), nicht erhalten sind[22].

Neben diesen einzelnen Sätzen für Klavier ist ganz besonders die Sonate für Klavier allein und mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente von Mozart cultivirt worden[23]. Den Grund zu der eigentlichen Sonate in mehreren zu einem Ganzen vereinigten Sätzen und zu der bestimmten Form, in welcher wenigstens der Hauptsatz der Sonate behandelt zu werden pflegt, haben Kuhnau und Dom. Scarlatti gelegt, der letztere auch als ein ausgezeichneter Techniker die dem Charakter des Klaviers entsprechende Behandlungs- und Darstellungsweise zur Geltung gebracht. Je mehr seit Mitte vorigen Jahrhunderts das Klavier als Soloinstrument, besonders der Dilettanten, in den Vordergrund trat, wurde auch diese Gattung von Compositionen mit wachsender Vorliebe gepflegt. Namentlich waren es Ph. Em. Bach und von ihm angeregt Jos. Haydn, welche die Form der Sonate im Wesentlichen fest bestimmten und durch freie und geistreiche Ausbildung der einzelnen Elemente, durch Kraft der Erfindung, Geschmack in der Ausführung, alle in derselben ruhenden Keime zu lebenskräftiger Entwickelung brachten. An sie schließt Mozart sich an, der auch seinerseits die Sonate in eigenthümlicher Weise fortbildete.

Nachdem bereits darauf hingewiesen ist (I S. 296 ff.), daß die Grundformen der selbständigen Instrumentalcompositionen namentlich durch die freiere Entwickelung der Klaviersonate zur Ausbildung gelangten, und jeder Fortschritt fördernd auf diese zurückwirkte, genügt es hier die Hauptpunkte kurz zu berühren.

Die Sonate bezeichnet jetzt eine Composition für Soloinstrumente, welche aus mehreren durch Tempo, Takt und Tonart verschiedenen, aber der ursprünglichen Anlage und Haltung nach zu einem Ganzen verbundenen Sätzen besteht. Während in früherer Zeit nicht selten zwei Sätze eine Sonate ausmachten, sind später drei oder vier Sätze die regelmäßige Zahl geworden. Von diesen Sätzen ist einer in langsamem Tempo, welches für den Ausdruck einer ruhigen und gefaßten, ernsten oder weichen Stimmung das naturgemäße erschien. Es wurde bald Regel diesen Satz in die Mitte zu stellen, mit dem natürlichen Gefühl eine in ihrem Grundcharakter ruhige, nach innen gekehrte Stimmung als Resultat

22 Eine poetisirende Auslegung dieser Phantasie giebt Kanne (Wien. Mus. Ztg. 1821 S. 386 ff.).

23 Vgl. Jm. Faißt Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate bis C. P. Em. Bach (Cäcilia XXV S. 129 f. 201 ff. XXVI S. 1 ff. 73 ff.).

einer lebendig sich aussprechenden Empfindung oder Leidenschaft hervortreten zu lassen, also diese zuerst und darauf jene darzustellen. Ließ man ja dem bewegteren Satz einen langsamen vorangehen, so hatte dieser nur die Bestimmung der Vorbereitung auf jenen, also keine selbständige Bedeutung. Der zweite Satz von lebhafter Bewegung diente zum Abschluß und hatte durchgängig einen fröhlichen, ja lustigen Charakter; diese Gattung der Musik war vorzugsweise für gesellige Unterhaltung bestimmt und sollte einen angenehmen, heiteren Eindruck zurücklassen. Wenn man einen vierten Satz anwandte, so hatte auch dieser wesentlich denselben Zweck. Seine Form war regelmäßig die des durch J. Haydn ausgebildeten Menuetts; er wurde dem langsamen Satz meistens nach-, mitunter auch vorangestellt. Mozart hat während der Wiener Zeit in seinen Sonaten für Klavier allein und mit Begleitung stets nur drei Sätze zusammengestellt, während er in den Symphonien, Quintetts und Quartetts immer auch den Menuett hinzugefügt hat.

Die drei Sätze der Sonate haben erst allmählich ihre jetzt bestimmte Form erhalten. Eine der früheren Sonaten Mozarts in A dur (331 K.) besteht aus einem Andante mit Variationen, einem Menuett und Rondo; eine andere in D dur (284 K.) hat als Mittelsatz ein Rondo en Polonaise, auf welches ein Thema mit Variationen folgt. Später ist die regelmäßige Form der Sonate von ihm festgehalten, als deren charakteristischer Theil der erste Satz erscheint, dessen eigenthümliche Structur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinne bezeichnet wird, der eigentliche Ausgangspunkt für die Entwickelung der modernen Instrumentalmusik. Es ist schon bemerkt worden, daß die wesentlichen Elemente desselben die Gliederung der Hauptmotive des ersten Theils und die Durchführung derselben im zweiten Theil sind. Nachdem die contrapunktische Bearbeitung eines Thema's in streng geschlossener Form aufgegeben war, tritt in der Entwickelung der Sonate als der springende Punkt die charakteristische Ausbildung bestimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Passagen hervor, namentlich neben dem Hauptthema ein selbständig ausgesprochenes, durch scharfe Abgrenzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Dominante der Hauptdurtonart (C dur — G dur) oder in der Parallele der Hauptmolltonart (C moll — Es dur) auftritt. Dies sind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derselben, ihre Verbindung durch Zwischenglieder, der Abschluß des Theiles, wurden nicht weiter durch bestimmte Normen geregelt, als daß auch der Abschluß des Theils in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines

mehr oder weniger ausgeführten Uebergangs in die Haupttonart um den ersten Theil zu wiederholen trat sodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Eins oder mehrere der im ersten Theil benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrschend harmonischen bald mehr thematischen Behandlung unterworfen, welche, indem sie die gegebenen Elemente zu organischer Gestaltung entwickelt, das Interesse steigert und zugleich die Rückkehr zum ersten Theil vermittelt. Hier wird die künstlerische Kraft concentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum ersten Thema bewährt sich vor allem Genialität und Meisterschaft. Die Wiederholung des ersten Theils bedingt manche Modificationen, zum Theil schon dadurch, daß das zweite Thema nun in der Haupttonart erscheint, in welcher der Satz schließt; außerdem können Veränderungen in der Gruppirung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im Einzelnen, insbesondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abschlusses angebracht werden, welche den wiederholten ersten Theil nicht bloß der Ordnung sondern auch der Bedeutung nach als dritten Theil erscheinen lassen.

Mozart fand diese Elemente und ihre Gliederung bereits vor, allein er hat sie in einer seiner Natur entsprechenden Weise fortgebildet und ausgeprägt. Das zweite Thema, stets bestimmt angekündigt, tritt nicht allein als ein selbständiges, sondern als ein Gegenthema auf, das als solches aus der Masse des ganzen Theils charakteristisch hervorsticht. Die Mozartsche Eigenthümlichkeit aber zeigt sich vorzüglich in der Bildung der Themen. Ihr hervortretender Charakter ist das Gesangmäßige, in welchem Nägeli (Vorlesungen üb. Musik S. 156 ff.) einer einseitigen Ansicht vom freien Tonspiel der Instrumentalmusik zufolge Stilunfug und Verfall des Klavierspiels sah. Vielmehr hat Mozart das, was Ph. E. Bach als die Aufgabe des Klavierspielers und Componisten betrachtete und Haydn von ihm übernahm, gesangmäßig zu schreiben, wesentlich gefördert. Mozarts musikalische Bildung war vom Gesang ausgegangen, seine Neigung leitete ihn zum Gesang — in höherem Grade als es bei jenen Männern der Fall war. Sowie der Klaviercomponist die streng polyphone Schreibweise aufgab, sowie es nicht mehr auf die Erfindung eines Thema für schulgerechte Bearbeitung ankam, sondern auf freie Melodie, welche durch Schönheit und Ebenmaaß an sich der entsprechende Ausdruck der künstlerischen Empfindung zu werden fähig war, mußte der Gesang der Ausgangspunkt für die Melodiebildung werden. Bestimmte für den Gesang geschaffene Formen auf das Klavier zu übertragen war unthunlich; sie konnten dafür

nur eine Analogie bieten, die allgemeinen Gesetze der Natur des Instruments gemäß anzuwenden. Daher finden wir in Mozarts Klaviermusik, wie in seinen Instrumentalcompositionen überhaupt, nirgends die Formen der italiänischen Cantilene angewandt; ein flüchtiger Blick auf seine italiänischen Opern erweist die Verschiedenheit in der Behandlung der Melodie. Wo sich in den Instrumentalwerken Verwandtschaft mit Gesangscompositionen findet, weist sie auf die deutsche Oper, namentlich die Zauberflöte hin. Mozart gab in seiner Instrumentalmusik seiner Empfindung den ihm natürlichen Ausdruck ohne an irgend welche bestimmte Form, wie in der italiänischen Oper, gewiesen zu sein; mit gleicher Freiheit behandelte er in der deutschen Oper den Gesang als das unmittelbare Ausströmen des Gefühls. Bei solcher innerlichen Verwandtschaft mußten die ausgebildeten Formen der deutschen Instrumentalmusik vielfache Anregung darbieten. Die allgemeinen Bedingungen einer schönen Melodie, wie sie in dem einander gegenseitig bedingenden Verhältniß der Intervalle, der Rhythmik und Harmonie begründet sind, kamen in den Klaviercompositionen vollständig zur Geltung. Die einzelne Melodie ist vollkommen ausgebildet, ebenmäßig gegliedert, von bestimmtem Charakter und durch den Mozart eigenen Zauber des Wohllauts und der Feinheit reizend. In dem Vortrag solcher Melodien mochte der schönste Vorzug von Mozarts Klavierspiel, das was nach Haydns Ausspruch zum Herzen ging, besonders zur Geltung kommen; es ist mitunter überraschend, wie z. B. in den Concerten die Hauptwirkung auf einer langen, einfachen getragenen Melodie beruht, die er meisterhaft gespielt haben muß.

Diesem Fortschritt in der gesangmäßigen und bedeutenden Behandlung der einzelnen Melodie gesellt sich ein außerordentlicher Reichthum an Melodien zu. Mozart läßt an die Stelle verbindender Mittelglieder, welche gewöhnlich aus den Hauptmotiven abgeleitete oder auch frei eintretende Gänge und Passagen bilden, häufig neue ausgebildete Melodien treten, so daß er einen Kranz von schönen Melodien windet, wo man nur musikalische Wendungen zu hören gewohnt war. Man machte ihm daraus einen Vorwurf, wie Dittersdorf sagt (Selbstbiogr. S. 237): „Mozart ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der einen so erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das

geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann". Wenn man auch der Klage über Verschwendung in diesem Sinne schwerlich noch beistimmen wird, so ist doch nicht zu leugnen, daß die Ausbildung selbständiger Melodien zwar ein wesentlicher und nothwendiger Fortschritt, aber nicht die letzte Stufe der Entwickelung ist. Die einzelnen Melodien sind freilich nie zusammenhanglos an einander gereihet, sie sind vielmehr äußerlich verknüpft und als innerlich zusammengehörig dem Ganzen eingeordnet; allein namentlich in den kleineren Sonaten, wo sie nicht ausgeführt sind, erscheinen sie fast wie markirte Punkte eines Planes, der nicht mit dem reichen Detail ausgeführt ist, dessen er fähig ist[24].

Allein zwei wesentliche Vortheile waren gewonnen. Durch dieses scharfe Nebeneinanderstellen der ausgebildeten Melodien war die nur vermittelnde Wendung, das bloße Spiel mit Figuren um vorwärts zu kommen ausgeschlossen oder doch sehr beschränkt. Dergleichen ist bei Mozart überhaupt verhältnißmäßig selten. Figuren und Passagen pflegt er meistens nur zum Ornament zu gebrauchen, das einen bestimmten festen Kern umschlingt und verziert, aber nicht als selbständige Glieder des Ganzen. Wo aber Uebergangsformen unerläßlich schienen, wendet er sie meistens ohne viel Umstände an, wie in der Architektur Stützen als künstlerische Motive so angewendet werden, daß ihre structive Bedeutung klar heraustritt. Dazu gehört z. B. die nachdrückliche und breite Behandlung der Schlüsse und Halbschlüsse, welche jetzt so auffallend sind, daß sie manchen als specifische Eigenthümlichkeit des Mozartschen Stils erscheinen. Das sind sie nun zwar nicht; sie waren damals allgemein üblich und gingen aus dem Bedürfniß fest und bestimmt in der Tonart gehalten zu werden hervor. Daß man in dieser Beziehung freier geworden ist und an die Stelle eines derben Gemeinplatzes mannichfach anmuthige und spannende Uebergangswendungen zu setzen gelernt hat ist ein unzweifelhafter Fortschritt. An feinen und interessanten Wendungen fehlt es aber auch Mozart nicht, davon kann man sich überzeugen, wenn man seine Rückgänge zum Thema im zweiten Theil und z. B. nur den Reichthum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunkts in den schönsten und reizendsten Gestalten ausgebildet erscheint.

Der zweite Vortheil war die übersichtliche Klarheit der Anlage eines musikalischen Satzes, welche wie in einem architektonischen Grundriß

24 Vgl. die treffenden Bemerkungen von Marx (Lehre von der musik. Kompos. III S. 588 f.) sowie dessen näher eingehende Erörterungen (ebend. III S. 215 ff.).

faßlich erscheint, und die im Großen wie im Kleinen einer der unveräußerlichen Vorzüge Mozartscher Kunst ist. Es waren dadurch die Hauptpunkte einer durchgebildeten Gliederung fixirt, welche an sich nothwendig und dem Zweck genügend wiederum die Stützpunkte für eine reiche Ausführung werden konnten, und ehe eine solche detaillirte Durchbildung möglich war, mußte das einfache Schema klar und sicher hingestellt werden. Mozart selbst hat den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft; andere haben nur das nachgeahmt, was er selbst gemacht hatte, Beethoven hat die geistige Erbschaft angetreten und gezeigt, welche Tiefe und Fülle dieselbe in sich barg.

In der Wahl und Anordnung, so daß eine Melodie die andere hebt, zeigt sich durchgehends Mozarts feiner Sinn. Besonders weiß er da, wo man es am wenigsten erwartet, durch eine neue Melodie von besonderer Schönheit zu überraschen, z. B. wenn unmittelbar nach dem ersten Thema, welches eine gewisse Befriedigung zu bringen pflegt, ein abstechendes Motiv auftritt. Vor allem aber erreicht er dadurch eine unnachahmliche Wirkung, daß er, wenn alles zum Schluß drängt, eine mit allem Reiz der Frische und Süßigkeit ausgestattete Melodie hervortreten läßt, welche das Interesse belebt, ja dem Ganzen eine neue Wendung giebt. Um nur ein schlagendes Beispiel zu wählen, erinnere ich an den ersten Satz der C dur Symphonie (551 K.). Wer hat sich nicht mit stets neuer Ueberraschung durch die zuletzt eintretende Melodie entzücken lassen, die wie ein strahlendes Meteor eine Fülle von Licht und Heiterkeit ausstrahlt? Aehnliche, wenn gleich nicht überall so glänzende Effecte, sind auch sonst nicht selten; sie sind von keinem anderen erreicht, kaum versucht worden. Dagegen hat die Vorliebe, mit welcher Mozart den Schluß und einige andere sonst weniger hervortretende Punkte ins Licht stellt, dem eigentlichen sogenannten zweiten Thema Schaden gebracht: dies ist gewöhnlich die schwächste Stelle. Im Gegensatz zum Hauptthema sollte es allerdings einen zarteren, leichteren Charakter haben; allein häufig ist es im Verhältniß zu den übrigen Motiven nicht bedeutend genug und macht mitunter den Eindruck als sei es vernachlässigt.

Die weitere Fortbildung des Grundschema's konnte nun nicht etwa dadurch geschehen, daß zwischen den Hauptgliedern äußerlich verbindende Phrasen eingeschoben wurden, sondern durch eine Entwickelung des in ihnen liegenden Gehalts mittelst thematischer Behandlung. Das Studium Bachs und Händels führte Mozart in diese Richtung, welche in späteren

Klaviersachen sehr bestimmt hervortritt, wofür die beiden 3. Jan. 1788 componirten Sätze in F dur, Allegro und Andante (533 K.), welche durchweg contrapunktisch gehalten sind, einen interessanten Beleg bieten. Es erscheint aber nicht als die Rückkehr zur gebundenen Schreibart in gewissen strengen Formen, wie des Canons und der Fuge, sondern als freie Ausbildung der allgemeinen Gesetze, durch welche das Wesen der polyphonen Darstellung und der contrapunktischen Form überhaupt bedingt ist. Die Instrumentalmusik und ganz besonders die Klaviermusik war, nachdem sie sich von der Fessel der strengen Form befreit hatte, in Gefahr einseitig die Richtung der homophonen Darstellung zu verfolgen und dadurch zu verflachen. Es ist ein Verdienst Mozarts die polyphone und thematische Behandlung, dem veränderten Charakter der Auffassung und Darstellung überhaupt und der Natur der Instrumente gemäß modificirt, in freien und schönen Formen zur Geltung gebracht zu haben. Ganz vorzugsweise tritt dies in den Durchführungssätzen hervor, auf die nothwendig das Hauptgewicht fallen mußte, und welche durch diese Behandlung erst zu ihrer wahren Bedeutung gelangen konnten. Obgleich Mozart ihnen die Ausdehnung und Ausführung noch nicht gegeben hat, zu welcher sie durch Beethoven in die Breite wie in die Tiefe entwickelt sind, so erscheinen sie auch bei ihm — selbst da, wo sie knapp zusammengefaßt wesentlich nur als ein Uebergang auftreten — schon als der Culminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte desselben sich zu einer regeren Thätigkeit concentriren. Die Art der Behandlung ist frei wie die Wahl der Motive, welche hier zur Geltung gebracht werden; aber fast immer ist es wesentlich eine thematische Bearbeitung, oft eine sehr kunstreich angelegte und verschlungene, auf welcher die Wirkung beruht. Gegen diese tritt nun das harmonische Element keineswegs zurück — die kühnsten und originellsten Modulationen pflegen bekanntlich besonders an dieser Stelle zu erscheinen —, bei genauerer Untersuchung wird man aber wahrnehmen, daß das eigentlich belebende Element das thematisirende ist und daß die gestaltenden Impulse von dieser Seite kommen. So entwickelt sich ein frisch belebtes Treiben, und wenn auch nicht immer eine überwältigende Katastrophe eintritt, so wird doch ein Knoten geschürzt, dessen Lösung jedesmal mit wohlthuender Sicherheit und Leichtigkeit erfolgt. Diese geistig freie Behandlung der polyphonen Schreibart befremdete vielfach die Zeitgenossen, welche nur die überlieferten contrapunktischen Formen gelten ließen. So sagt ein Kritiker über die Sonate für Klavier und Violine in Es dur (481 K.):

Auch diese Sonate des Hrn. M. wird wegen ihrer gefälligen Manier bei den Liebhabern der Kunst ihr Glück machen. Nur wäre zu wünschen, Hr. M. ließe sich weniger vom Modegeschmack unsers Zeitalters fesseln: seine Arbeiten würden dadurch noch einen allgemeineren und zugleich dauerhafteren Werth erhalten. Und daß es Hrn. Moz. nicht an guten Grundsätzen der Harmonie noch an Reichthum der Phantasie fehlt uns stärkere Speisen vorzusetzen, dafür bürgt uns diese und mehrere bekannte Arbeiten desselben.

Und gerade ihm kam der Durchführungssatz viel zu lang vor:

Man hat zwar in dem System der Tonwissenschaft keine bestimmte Vorschrift in solchen Fällen, doch sieht man, daß ein Unterschied von 3 Seiten kein wahres Verhältniß ist[25].

Der langsame Mittelsatz und der Schlußsatz haben nicht die bestimmte und feste Formentwickelung des ersten Satzes erhalten. Zwei ihrem Wesen nach leichtere Formen sind in mannichfachen Modificationen hauptsächlich für dieselben in Anwendung gebracht, die der Variation und des Rondo. Dem langsamen Satz liegt in der Regel das Lied zu Grunde, es ist daher oft seiner ersten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweise hat diese Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwickelung erhalten, wie sie im ersten Satz zur Regel geworden ist; die ein- oder mehrmalige Wiederholung des Grundthema's, welche nach damaliger Sitte nicht leicht ohne Ausschmückungen und Verzierungen geschah[26], führte leicht zu variationenartiger Behandlung. In jedem Falle war hier die Erfindung eines dem Gehalt und der Form nach bedeutenden melodiösen Satzes, der nicht als Motiv durch die Bearbeitung, nicht durch Verbindung mit anderen seine Geltung erlangen sollte, sondern an und für sich der Stimmung vollen Ausdruck gab, das erste Erforderniß. Wie die Empfindungsweise jener Zeit die Ausbildung gerade solcher Sätze begünstigte, so gehören sie unzweifelhaft auch bei Mozart zu seinen schönsten Schöpfungen. Diese einfachen und ausdrucksvollen, schön gegliederten und fest geführten Melodien, die wie in einem langen vollen Athemzug ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung ohne sentimentale Weichlichkeit, scheinen ein glückliches Erbtheil jener Zeit, die auch die reinsten Klänge unserer lyrischen Poesie

25 Musik. Real-Ztg. 1788 S. 50.

26 Ph. E. Bach sagt in der Vorrede zu seinen Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen (Berlin 1759): „Das Verändern beim Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt“. Bach schrieb deshalb die Wiederholungen in der Art verziert hin, wie er es angemessen fand.

hervorbrachte. In der Ruhe, welche sie meistens durchdringt, spricht sich der Genuß und die Befriedigung des künstlerischen Schaffens in seltener Weise aus. Auch die Leichtigkeit, mit der diese Sätze durch theilweise Ausführung der Grundgedanken, durch Variation derselben, durch frei eingeführte oft contrastirende Nebentheile, ohne aus der Grundstimmung herauszutreten, ausgebauet werden, läßt spüren, wie natürlich und frei diese Weise des Ausdrucks aus der musikalischen Empfindung hervordrang um sich zu solcher Höhe emporzuschwingen. Um von den Details der Ausführung abzusehen sei nur auf die Feinheit und Anmuth hingewiesen, mit welcher Mozart auch hier den Schluß vorzubereiten und dann so auszuführen weiß, daß er den Hörer in einem fortgehenden Zuge der völligen Befriedigung entgegengeführt.

Nicht in gleichem Maaße kann man die Schlußsätze rühmen. Der überwiegenden Mehrzahl nach sind sie in der leichteren Rondo- oder auch Variationenform gehalten. Die unglaubliche Leichtigkeit, mit welcher Mozart gutgebildete und wohlklingende Melodien ausschüttete, bewährt sich allerdings gerade hier in der glänzendsten Weise, allein theils werden sie locker an einander gereiht und bleiben ohne Ausführung, theils erhebt sich der Charakter derselben meist nicht zu einer bedeutenden Höhe. Die ursprüngliche Aufgabe dieses Satzes zum Schluß durch einen munteren Tanz oder etwas dem ähnlichen die Zuhörer zu erheitern, erweist sich noch in den meisten Fällen als maaßgebend; die Stimmung pflegt die einer mehr oder weniger angeregten Lustigkeit ohne tiefere Kraft oder humoristische Laune zu sein. Mozarts Neigung im geselligen Kreise an Tanzen, Spielen, Scherzen unbefangen Theil zu nehmen, sein Vergnügen sich in Possen und Kindereien gehen zu lassen, fand auch in seinen künstlerischen Leistungen ihren Ausdruck. Die Reinheit und Anmuth der Form auch in solchen Sätzen zeigt aber, daß er als ein echter Künstler jede Aeußerung seines Wesens eben durch den künstlerischen Ausdruck in eine höhere Sphäre hebt. Ausnahmen, wo auch den Mozartschen Schlußsätzen eine höhere Bedeutung nicht abzusprechen ist, bilden übrigens nicht allein solche, in welchen er eine strengere Form der Ausführung gewählt hat, die schon eine größere Vertiefung des inneren Gehalts voraussetzt; noch in manchen anderen spricht sich eine erhöhete Stimmung in bedeutenderer Weise aus.

Die Zahl der Sonaten für Klavier allein, welche Mozart in Wien geschrieben hat[27], ist nicht sehr groß. Von den zuerst erschienenen

27 Eine Analyse derselben giebt Kanne (Wien. Mus. Ztg. 1821 Nr. 3—8; 19—30; 44—50). Vgl. Lorenz deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 321 ff.

III Sonates, op. VI (330 — 332 K.) in C, A, F dur.
III Sonates, op. VII (333. 284 K.) der Gräfin Therese Cobenzl gewidmet in B, C dur; die dritte ist mit Violine (454 K.).

sind einige gewiß schon früher componirt; dann folgen:

C moll comp. 14. Oct. 1784 (457 K.), mit der Phantasie (475 K.) 1785 als op. XI herausgegeben.
F dur comp. 3. Jan. 1788 zwei Sätze (533 K.).
„Eine kleine Klaviersonate für Anfänger" C dur comp. Juni 1788 (545 K.).
B dur, „auf Klavier allein"[28]; comp. Febr. 1789 (570 K.).
D dur comp. Juli 1789 (576 K.).

Die meisten, wenn nicht alle, scheinen durch bestimmte Veranlassungen hervorgerufen. Ohne Frage die bedeutendste ist die bekannte in C moll, durch Feuer und Leidenschaft, welche auch den letzten Satz gleichmäßig durchdringen, alle überragend und auf das hinweisend, was durch Beethoven aus der Klaviersonate werden sollte. Die zweite in B dur ist angenehm und hell; namentlich ist die Durchführung im ersten Satz frei und reich; die dritte in D dur ist sehr munter und leicht, und für Passagen mehr als gewöhnlich gesorgt.

Ferner sind drei vierhändige Sonaten[29] vorhanden:

D dur comp. Nov. 1781 für die Soiree der Aurnhammer (381 K.).
F dur comp. 1. Aug. 1786 (497 K.).
C dur comp. 29. Mai 1787 (521 K.).

Das vierhändige Klavierspiel hatte in jener Zeit beiweitem noch nicht die Ausbreitung, welche es späterhin, namentlich durch Arrangements gewonnen hat, welche die hauptsächlichste musikalische Nahrung der modernen Dilettanten bilden. Wer Klavier spielt um des Klavierspielens willen und sich darin geltend machen will, wird sich nicht gern so einseitig beschränken lassen, wie es beim vierhändigen Spielen der Fall ist, sondern das Instrument ganz beherrschen wollen. Jene Gattung galt daher nur für eine exceptionelle Unterhaltung, die denn allerdings auch ihren eigenthümlichen Reiz hat. Diesen muß ihr der Componist neben der reicheren Ausführung durch die völligeren Mittel, besonders dadurch geben, daß er die beiden Spieler durch Abwechslung und Vertheilung zum Wetteifer erregt. Dies wird zunächst künstlerisch durch die selbständige Behandlung der beiden Partien erreicht, welche jeder ihre eigen-

28 Dieser Sonate ist eine Violinstimme willkürlich zugesetzt.
29 Der vierhändigen Variationen in G dur (Oeuvr. VIII. 3) ist bereits S. 139 gedacht.

thümliche, auf angemessene Weise hervorzuhebende Bedeutung verleiht; sodann äußerlich dadurch, daß beide Spieler dieselben Motive und Passagen abwechselnd vorzutragen haben. Mozart, bei dem jene Behandlungsweise vorherrschend ist, wendet auch dieses Mittel regelmäßig an und zwar so, daß er auch ganze Cantilenen mit ihrer Begleitung in die Baßstimme überträgt, was aber, wie Marx (Lehre von der musik. Compos. III S. 601) sehr richtig hervorhebt, nicht immer eine gute Klangwirkung hat. Von den beiden großen Sonaten ist die in F dur bei weitem die vorzüglichere, und zwar fällt hier das Hauptgewicht nicht auf den ersten Satz. Das Adagio und besonders auch das Rondo erregen durch schöne Motive und ernste bis zum Großartigen gesteigerte Behandlung derselben, welcher die breite Anlage und Ausführung entspricht, ein erhöhtes Interesse. Die andere Sonate in C dur ist, obwohl nicht klein angelegt, doch mehr auf brillantes Spiel und einen heiteren, angenehmen Eindruck berechnet.

Unterhaltender für den Klavierspieler, weil es ihm mehr Spielraum giebt, sind die Compositionen für zwei Klaviere; aber freilich findet ihre Ausführung mehr äußere Schwierigkeiten und deshalb ist dies Genre wenig ausgebildet. Mozart scheint eine Zeitlang, wahrscheinlich durch äußere Umstände veranlaßt, besonderes Vergnügen daran gehabt zu haben. Die Fuge in C moll (426 K. S. 80) ist am 29. Dec. 1783 componirt, und zu Anfang des Jahrs 1784 die Sonate in D dur (448 K.), ein frisches, tüchtiges Bravurstück für jene Zeit, das auch heute noch Wirkung macht und die Spieler durch das lebhafte und geschickte Ineinandergreifen der beiden Partien unterhält. Der erste Satz ist der bedeutendste, die Durchführung zwar nicht ausgeführt aber kräftig und wirkungsvoll; das Andante ist durch die vollständige Wiederholung des ersten Theils etwas zu gedehnt geworden. In dieselbe Zeit fallen auch noch einige Anfänge unter den Skizzenblättern des Salzburger Mozarteums. Einer zweiten Fuge in G dur (45 Anh. K.) ist schon (S. 75) gedacht worden; besonders lassen die Anfänge eines Allegro in C moll (44 Anh. K.) und eines Adagio in D moll (35 Anh. K.) durch ihre Großartigkeit und Kraft bedauern daß sie nicht vollendet sind, während ein Schlußsatz in B dur (43 Anh. K.) einen ruhig heiteren Charakter zeigt. Es ist merkwürdig, wie schon diese wenigen Takte unverkennbar die Beobachtung bestätigen, daß die Wahl einer Molltonart bei Mozart regelmäßig einen eigenthümlichen Schwung der productiven Stimmung verräth.

Wenig zahlreicher sind die Klaviersonaten mit Begleitung der Vio-

line, welche Mozart in Wien componirte. Die erste Sammlung, welche im November 1781 erschien (S. 626. 645 f.), VI Sonaten. op. II (376. 296. 377—380 K.) F, C, F, B, G, Es dur, enthält wenigstens zum Theil früher componirte Sonaten. Die in C und B dur würde man auch wenn keine äußere Notiz vorläge, als solche daran erkennen, daß sie weniger reich und voll, auch hie und da weniger elegant als die übrigen sind. Daß alle für eine Sammlung bestimmt waren giebt sich auch darin kund, daß die äußere Anlage der einzelnen, offenbar der Abwechslung wegen, verschieden ist. So fängt die Sonate in C dur mit einem ausgeführten Adagio an, welches ins Allegro in G moll überleitet — der Tiefe der Empfindung nach sind dies wohl die schönsten Sätze dieser Sammlung —, Variationen machen den Beschluß; in der Sonate in F dur sind Variationen in die Mitte gestellt, ein Tempo di Minuetto rondoartig ausgeführt bildet den Schlußsatz. Der erste Satz tritt besonders in den Sonaten in F dur und Es dur hervor. Eine im Jahr 1782 angefangene Sonate in C dur »pour ma très chere épouse« (404 K.) blieb unvollendet. In die Zeit des ersten Verkehrs mit van Swieten (S. 74 f.) gehört gewiß das Bruchstück einer Sonate in A dur, mit einem einleitenden Andante, auf welches eine Fuge in A moll folgt, die nur zur Hälfte ausgearbeitet war und von Stadler ergänzt ist (402 K.) IX, 1 (Peters 13). Hiernach folgen:

B dur comp. 21. April 1784 für die Strinasacchi (I S. 25) (454 K.).
Es dur comp. 12. Decbr. 1785 (481 K.).
A dur comp. 24. Aug. 1787 (525 K.).
F dur „Eine kleine Violinsonate für Anfänger" comp. 10. Juli 1788 (547 K.).
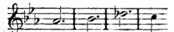
Auch diese waren größtentheils durch Schülerinnen veranlaßt. Denn die Mehrzahl der Klavier spielenden Dilettanten bildeten damals die Damen und es war gewöhnlich, daß der Lehrer oder Freunde und Verwandte dieselben mit der Violine begleiteten, welche von Männern damals wohl noch mehr gespielt wurde als das Klavier; diese Gattung von Musik bildete auch in den socialen Verhältnissen ein verbindendes Element[30]. Daher erklärt es sich sehr wohl, daß diese Sonaten durchgängig weder tief leidenschaftlich noch gelehrt gearbeitet, aber reich an schönen, innig empfundenen Melodien, an überraschenden harmonischen

30 Man vergleiche nur die Erzählung in C. Pichlers Denkwürdigkeiten I S. 90 f.

Wendungen und für beide Spieler interessant, zum Theil brillant sind. Von den ersten sechs Sonaten wurde bald nach ihrem Erscheinen in einer Anzeige gesagt [31]:

Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art; reich an neuen Gedanken und Spuren des großen musikalischen Genies des Verfassers, sehr brillant und dem Instrument angemessen. Dabei ist das Accompagnement der Violine mit der Klavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, so daß diese Sonaten einen ebenso fertigen Violin- als Clavierspieler erfordern. Allein es ist nicht möglich eine vollständige Beschreibung dieses originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müssen sie selbst erst durchspielen und alsdann werden sie erfahren, daß wir nichts übertrieben haben.

Man war also gewohnt die Violinstimme als die untergeordnete, recht eigentlich begleitende behandelt zu sehen; davon ist nun in den Mozartschen Sonaten nicht mehr die Rede, sie ist vollkommen selbständig, dem Klavier ebenbürtig und so behandelt daß sich die Eigenthümlichkeit des Instruments geltend macht. Uebrigens ist der ganzen Anlage dieser Sonaten gemäß eine künstliche Verschlingung der Stimmen, namentlich in strengen contrapunktischen Formen, fast durchgängig vermieden, selbst die einfache Form der Nachahmung verhältnißmäßig selten angewendet; die Stimmen lösen sich ab, tauschen Melodien und Passagen mit einander, gehen wieder in freier Bewegung zusammen, stets klar und durchsichtig. Vergleicht man aber die der Sonate in B dur (570 K.) mit Geschick zugesetzte Violinstimme, so wird man bei genauerer Betrachtung finden, daß dieselbe der ursprünglichen Anlage nach nirgends nothwendig, sondern nur möglich ist, während sie bei den eigentlichen Violinsonaten, auch wenn die Anlage noch so einfach ist, immer als eine zum Ganzen wesentliche aufgefaßt erscheint. Ihren eigenthümlichen Reiz erhalten diese Sonaten wesentlich durch die reiche Ausbildung des harmonischen Elements. Auch in dieser Hinsicht sind die später geschriebenen Sonaten, wie überhaupt, bedeutender als die früheren. Abgesehen von der kleinen Sonate für Anfänger (547 K.) ist die in Es dur (481 K.) die leichteste, aber ungemein klar und schön. Hier wird die Durchführung im ersten Satz durch die feine Harmonisirung des uns schon bekannten Lieblingsmotivs (I S. 261 f.)



gebildet, das im zweiten Theil ganz frei eintritt und deshalb mit sehr richtigem Gefühl nachher wieder verwandt ist um den ganzen Satz ab-

31 Cramer Magaz. d. Mus. I S. 485.

zuschließen. Auch in der Sonate in B dur (454 K.) ist das Interesse der Durchführung wesentlich das harmonische; der Rückgang ins Thema ist heute noch so überraschend als er es nur zu jener Zeit sein konnte. Aehnliche Züge, welche uns vollkommen begreiflich machen, wie sehr diese Sonaten damals durch Neuheit und Kühnheit frappiren mußten, finden sich häufig.

Den ersten Rang behaupten wieder die langsamen Mittelsätze durch den unvergleichlich schönen Gesang ihrer Melodien, an deren reinem und stetem Fluß man namentlich die auf diesem Gebiet so schwere Kunst nicht bloß gut anzufangen, sondern fortzufahren und abzuschließen bewundern und studiren kann. Eine im Einzelnen feine und geschmackvolle Begleitung, wie reiche und kühne harmonische Behandlung — ich erinnere nur an die effectvollen enharmonischen Verwechslungen im Andante der Sonate in B dur (454 K.) und im Adagio der in Es dur (481 K.) — geben den einfachen Contouren ein warmes und glänzendes Colorit. Jeder dieser Sätze ist in seiner Art schön, doch ist durch ernste Haltung das Andante der Sonate in A dur (526 K.) ganz besonders anziehend.

In derselben Reihe stehen auch die Trio's, oder wie Mozart sie nennt Terzetts, für Klavier, Violine und Violoncello, welche ebenfalls hauptsächlich für die geselligen Kreise der Liebhaber bestimmt waren. Daß auch sie auf bestimmte Veranlassungen geschrieben wurden läßt sich schon daraus abnehmen, daß alle fünf im Sommer und Herbst 1786 und 1788 componirt sind.

G dur comp. 8. Juli 1786 (496 K.)[32].
B dur comp. 18. Nov. 1786 (502 K.)
E dur comp. 22. Juni 1788 (542 K.)[33].
C dur comp. 14. Juli 1788 (548 K.).
G dur comp. 27. Oct. 1788 (564 K.).

Im Juni des letzten Jahres fragte Mozart bei seinem Freunde Puchberg an, ob er nicht wieder eine kleine Musik in seinem Hause machen wolle, er habe ein neues Trio geschrieben. Dies war das Trio in E dur, und wenn später ein für Puchberg geschriebenes Trio mit Auszeichnung genannt wird (Beil. XVI, 3), so ist vielleicht eben dieses zu verstehen. Wenigstens ist ohne Frage der Anlage und Erfindung

32 Im Autograph sind Ausführungen und Aenderungen mit rother Dinte von Mozart eingetragen.

33 Das Finale ist in einer zweiten, unvollendet gebliebenen Bearbeitung vorhanden.

wie der effectvollen Behandlung der Instrumente nach dieses Trio das bedeutendste. Der erste Satz ist voll Feuer und Kraft, namentlich wird die imitatorische Durchführung des zweiten Thema's durch eine kühne harmonische Wendung außerordentlich gesteigert. Der zweite, welcher etwas vom Charakter einer Nationalmelodie hat, ist ungemein frisch und reizend und durch rhythmische wie harmonische Pointen in einer Art pikant, die ganz modern erscheint. Der letzte Satz steht, wiewohl man ihm Ausdruck und Feinheit nicht absprechen kann, an lebendiger Energie dem ersten nach, auch ist er etwas zu lang, zumal da eine besonders auf Brillanz berechnete Partie nicht mehr recht wirkt. Die äußeren Einflüsse erklären es auch, daß die Reihenfolge der Trio's keine stetige Fortentwickelung zum Größeren und Bedeutenderen zeigt. Die beiden letzten stehen nicht allein gegen das ebenerwähnte, sondern auch gegen die beiden früheren zurück. In diesen zeichnen sich wie gewöhnlich die Mittelsätze aus; im ersten Satz des Trio's in B dur (2) fällt es auf, daß kein neues zweites Thema eintritt, sondern an dessen Stelle das erste Motiv nur etwas anders gewendet wird; dafür eröffnet den zweiten Theil eine ganz neue selbständige Melodie. Ganz besonders leicht gehalten ist das Trio in C dur (548 K.), es scheint auf bestimmte Personen berechnet. Das letzte (564 K.) hatte Mozart als eine Sonate für Klavier allein geschrieben. Als er veranlaßt wurde die beiden Saiteninstrumente hinzuzusetzen, ließ er die ursprüngliche Composition copiren, setzte die Violin- und Violoncellstimmen hinzu und änderte in der Klavierpartie was zu ändern war. Die ursprüngliche Sonate läßt sich im Ganzen leicht wieder herstellen, nur an wenigen Stellen hat die Redaction tiefer eingegriffen, daher zeigen die einzelnen Instrumente mit Ausnahme der Variationen weniger Selbständigkeit. Gegenüber der Emancipation der Violinstimme in den Violinsonaten bleibt das Violoncello in den Trio's überhaupt zurück. Es ist überwiegend als Baßinstrument behandelt, nur ausnahmsweise führt es die Melodie in der Tenorlage oder zeichnet sich in selbständiger Stimmführung aus, vollends an der Bravur betheiligt es sich sehr selten; daher treten die eigenthümlichsten Wirkungen, welche den so combinirten Instrumenten abzugewinnen sind, nur in einzelnen Fällen hervor. Ein bemerkenswerthes Beispiel der Art ist im letzten Satz des ersten Trio's (496 K.) die Stelle in G moll, wo die Violine melancholisch den Takt [musical notation] viermal wiederholt und dann bis zum g herabschleicht, während das

Violoncello in Viertelnoten einen ausdrucksvollen Baßgang ausführt, wozu das Klavier über beiden Instrumenten zweistimmig in Achteln sich bewegt: eine Wirkung des Klangs und Motivs, welche in neuester Zeit als etwas Eigenthümliches vielfach in Anspruch genommen ist. Ein Haupthinderniß für die volle Entwickelung des Trio's, in welcher Beethoven seine schöpferische Kraft bewährt hat, ist wohl darin zu suchen, daß es damals in den Kreisen, für welche diese Musikstücke bestimmt waren, an tüchtigen Violoncellisten fehlte.

Eigenthümlich ist das am 5. Aug. 1786 für Franziska von Jacquin (I S. 717 f.) componirte Trio in Es dur für Klavier, Clarinette und Bratsche (498 K.). Schon die ungewöhnliche Zusammenstellung dieser Instrumente erforderte eine eigenthümliche Behandlung. Die Bratsche ist kein Baßinstrument und mußte durchgehends für die Mittelstimme verwendet werden, diese Partie ist daher von der gewöhnlichen Violoncellostimme wesentlich verschieden; dadurch wurde nun aber überhaupt eine verschiedene Anlage und Ausführung bedingt, als deren Wirkung die so eigenthümlich helle Färbung und durchsichtige Klarheit hervortritt. Uebrigens ist die Bratsche mit sichtbarer Vorliebe behandelt, sowohl begleitend als melodieführend, selbst durch eine gewisse Bravur macht sie sich überall vortheilhaft geltend. Da Mozart in späteren Jahren selbst gern die Bratsche übernahm und Franziska von Jacquin eine tüchtige Klavierspielerin war, so hat er für die Ausführung in einem lieben Familienkreise sich selbst auch mit einer guten Partie bedacht. Der Clarinette, deren tiefere Töne der Bratsche wegen gar nicht benutzt sind, ist wesentlich die Melodie anvertraut, welche dem vollen, saftigen Ton des Instruments gemäß gebildet ist. Die Anlage der Sätze ist ebenfalls von der gewöhnlichen Weise abweichend. Der erste ist kein Allegro sondern Andante $^6/_8$ —, womit früher ein mäßig bewegtes Tempo bezeichnet wurde —, das ohne Wiederholung des ersten Theils gerade durchgeht. Es zerfällt in drei ziemlich gleiche Theile, in jedem werden die beiden schönen Hauptmotive in leichter aber anziehender Behandlung zur Geltung gebracht, namentlich verliert man das Eingangsmotiv [Notenbeispiel] kaum aus dem Gehör; der im Ganzen knapp zusammengehaltene Satz verklingt leise in einer kurzen Coda. Der zweite Satz ist ein Menuett, der einzige dieser Art in Mozarts Klavierstücken, ernsthaft und ziemlich breit gehalten, namentlich im Trio etwas ausgeführt, dessen Motiv auch in der Coda wieder aufgenom-

men wird — ein sehr schöner und charakteristischer Satz. Das Schlußrondo ergeht sich in hübschen Melodien und glänzenden Passagen, die einzelnen Stimmen sind aber auch hier fein und selbständig behandelt.

Einen verhältnißmäßig viel höheren Rang als die Mehrzahl der Trio's nehmen die beiden Quartetts für Klavier, Violine, Viola und Violoncello ein, von denen das erste in G moll am 19. Oct. 1785 (478 K.), das zweite in Es dur am 3. Juni 1786 componirt ist (493 K.). Sie sind den vermehrten Mitteln entsprechend, größer und breiter angelegt, die Motive völliger und neben der harmonischen Behandlung tritt die thematische Behandlung mehr in den Vordergrund. Es geht hier entschieden aufs Ganze, und aus einem inneren Kern entwickelt sich das Einzelne. Daher ist trotz der ausführlicheren Behandlung die Darstellungsweise bestimmter zusammengefaßt, der innere Gehalt bedeutender, der Ausdruck der Stimmung kräftiger und bei reicher Detailausführung innig und klar. Da man heutigen Tags, nachdem durch Beethoven die Kammermusik dem Gehalt nach wie in den Formen und Mitteln der Darstellung so außerordentlich gesteigert worden ist, mehr die formelle Schönheit im Ganzen und in einzelnen Zügen, die wohl ihre hinreißende und tief ergreifende Wirkung nie verlieren können[34], als die Kraft und die Tiefe, wie die Originalität im Ausdruck der Empfindung anzuerkennen geneigt ist, so mag an ein von Rochlitz im Jahr 1800 gefälltes Urtheil[35] erinnert werden.

In diesen Compositionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, geht der Geist des Künstlers in seltener, fremdartiger Weise, groß und erhaben einher wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt; und schmilzt er auf Momente in Wemuth dahin oder tändelt in fröhlicher Laune: so sind es nur Momente, nach denen er — wär' es auch gleichfalls nur auf Momente — sich wieder aufreißt in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu ersterben scheint. Damit man das nicht für leere Schwärmerei halte, sondern gleich in Einem beisammen finden könne, höre man ganz gut executiren (was nur von Personen geschehen kann, die außer der erforderlichen beträchtlichen Geschicklichkeit ein Herz und einen für Musik sehr reif gebildeten Verstand haben) Mozarts Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncell in Es dur — man höre es, studiere es dann und höre nun es wieder.

Als Beleg für den kräftigen Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung,

34 Um doch ein Beispiel zu erwähnen erinnere ich an die wunderbare harmonische Fortschreitung von tief sehnsüchtigem und weichem, fast träumerischem Ausdruck im Larghetto des Quartetts in Es dur.

35 A. M. Z. III S. 27.

der auch Härte und Herbigkeit nicht scheut, würden wir wohl lieber den ersten Satz des Quartetts in G moll anführen. Welche Theilnahme und Bewunderung diese Quartetts als ganz originelle Erscheinungen in manchen Kreisen damals fanden und wie sehr man sich auch wiederum dadurch abgestoßen fühlte, mag ein Bericht aus Wien „über die neueste Favoritmusik in großen Concerten" vom Jahr 1788 zeigen[36].

In der Liebhaberei der Damen gilt auf dem Pianoforte vor allen Kozeluch, doch fängt Pleyel an ihm den Rang abzulaufen. Allerdings ist in Pleyels Musik viel Humor und mehr neue originelle Erfindung als in Kozeluchs, obgleich auch diesem Componisten ein regelmäßiger Satz, Eleganz und ein gewisser Fluß natürlicher Gedanken nicht abzusprechen ist. — Mozart ist nun auch als kais. Kapellmeister nach Wien gegangen. Er ist ein merkwürdiger Mann für jeden philosophischen Liebhaber der Tonkunst. Er war ein äußerst frühzeitiges Genie und componirte und spielte schon in seinem neunten Jahr (ja noch früher) als wahrer Virtuos zu jedermanns Verwunderung. Was aber sehr selten ist, er war nicht nur ungewöhnlich früh ein geschickter Musikus, sondern reiste auch glücklich fort und zeigte sich in bleibender Gedeihlichkeit als Mann. Man kennt die vorüberblitzenden schnellen Genien aus leidiger Erfahrung! Wo sind die Früchte zu rechter Zeit? und Dauer in Solidität? Nicht so bei Mozart! Jetzt nur ein paar Worte über ein bizarres Phänomen, das er (oder seine Berühmtheit) veranlaßt. Es kam vor einiger Zeit ein einzelnes Quadro (für Clavier, Violine, Viola und Violoncell) gestochen heraus, welches sehr künstlich gesetzt ist, im Vortrage die äußerste Präcision aller vier Stimmen erfordert, aber auch bei glücklicher Ausführung doch nur, wie es scheint, Kenner der Tonkunst in einer musica di camera vergnügen kann und soll. Der Ruf: Mozart hat ein neues gar besonderes Quadro gesetzt, und die und die Fürstin besitzt es und spielt es! verbreitete sich bald, reizte die Neugierde und veranlaßte die Unbesonnenheit diese originelle Composition in großen lärmenden Concerten zu produciren und sich damit invita Minerva zum Prunk hören zu lassen. Manches andere Stück soutenirt sich auch noch bei einem mittelmäßigen Vortrag; dieses Mozartsche Product aber ist wirklich kaum anzuhören, wenn es unter mittelmäßige Dilettantenhände fällt und vernachlässigt vorgetragen wird. Dies ist nun im vorigen Winter unzähligemal geschehen; beinahe wo ich auf meiner Reise hinkam und in einige Concerte eingeführt wurde, kam ein Fräulein oder eine stolzirende bürgerliche Demoiselle oder sonst ein naseweiser Dilettant in rauschender Gesellschaft mit diesem Quadro angestochen und prätendirte, daß es goutirt werden sollte. Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langerweile über dem unverständlichen Tintamarre von vier Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammenpaßten und bei deren widersinnigem concentu an keine Einheit der Empfindung zu denken war; aber es mußte gefallen, es mußte gelobt werden. Mit welchem Eigensinne man dies beinahe aller-

36 Journal des Luxus und der Moden 1788 S. 230 ff.

wärts zu erzwingen gesucht hat, kann ich Ihnen kaum beschreiben. Diese Thorheit eine ephemerische manie du jour zu schelten sagt zu wenig, weil sie fast einen ganzen Winter hindurch gewährt und sich (nach allem dem was ich noch nebenzu erzählungsweise vernommen habe) viel zu wiederholt gezeigt hat. — — Welch ein Unterschied, wenn dieses vielbemeldete Kunstwerk von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer, wo auch die Suspension jeder Note dem lauschenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwei oder drei aufmerksamen Personen höchst präcis vorgetragen wird! Aber freilich ist hierbei an keinen Eclat, an keinen glänzenden Modebeifall zu denken, noch conventionelles Lob zu lucriren [37].

Eine Composition von ganz eigenthümlich reizender Wirkung ist das Quintett für Klavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott in Es dur (452 K.), welches Mozart am 30. März 1784 für eine Akademie schrieb, die er im Theater gab, wo es, vortrefflich ausgeführt, außerordentlichen Beifall erhielt. Er selbst hielt es, wie er gegen den Vater äußerte (I S. 726), für das Beste, was er noch in seinem Leben geschrieben habe, und wählte es aus um es Paesiello vorzuspielen (I S. 718). Man darf dasselbe nicht nach den verschiedenen Arrangements beurtheilen, welche davon bekannt gemacht sind (I S. 733); es ist durchaus und auf das feinste auf die Instrumente berechnet, für welche es ursprünglich geschrieben ist. Die Klangeffecte, welche durch die einsichtigste Benutzung der combinirten Blasinstrumente hervorgebracht werden, sind von überraschender Schönheit, und diesen singenden und klingenden Rivalen gegenüber ist auch die Klavierpartie in einer eigenthümlichen Weise gehalten, welche namentlich den Vortheil der rascheren Beweglichkeit geltend macht. Das Ganze ist bei einer Menge feiner Detailzüge leicht und klar und von Anfang bis zu Ende ein wahrer Triumph des reinsten aus der naturgemäßen Anwendung der Instrumente hervorgehenden Wohllauts. Auf diesem Reiz des Klanges und der interessanten, mitunter ziemlich stark accentuirenden harmonischen Behandlung beruht allerdings das hauptsächliche Interesse dieses Musikstückes, die thematische Erfindung tritt nicht in gleicher Weise hervor. Einigemal zeigen sich in der Melodienbildung Anklänge an italiänische Weise, während die schon berührte deutsche Weise in den vorher besprochenen Quartetts sehr entschieden vorherrscht [38]. Be-

37 Forkel, der sonst von Mozart gar keine Notiz nimmt, sagt doch von diesem Aufsatz, man merke, daß der Verfasser ein Dilettant sei, dem es an Kunstkenntniß fehle und der also nur nach einem gewissen äußeren Anschein zu urtheilen vermöge (musik. Alman. 1789 S. 119).

38 Ein zweites Quintett für Klavier, Oboe, Clarinette, Bassethorn und Fagott war von Mozart nur angefangen worden (54 Anh. K.).

kanntlich hat Beethoven in seinem Quintett (Op. 16) mit diesem Mozartschen gewetteifert; vielleicht tritt bei keinem seiner Werke in gleicher Weise heraus, daß er sich ein Muster gesetzt hatte um es nachzubilden; übertroffen hat er es diesmal nicht[39].

Auf einen etwas anderen Standpunkt stellt uns die Betrachtung der Concerte für Klavier[40], deren Mozart in Wien siebzehn geschrieben hat.

F dur comp. Ende 1782 } Op. IV (413 K. 12 Part.).
A dur comp. Anfang 1783 } Op. IV (414 K. 10 Part.).
C dur comp. Anfang 1783 } Op. IV (415 K. 3 Part.).
Es dur comp. 9. Febr. 1784 Op. 23 (449 K. 14 Part.).
B dur comp. 15. März 1784 Op. 67 (450 K. 14 Part.).
D dur comp. 22. März 1784 Op. 18 (451 K. 13 Part.).
G dur comp. 12. April 1784 Op. 15 (453 K. 9 Part.).
B dur comp. 30. Sept. 1784 Op. 21 (456 K. 11 Part.).
F dur comp. 11. Dec. 1784 Op. 44 (459 K. 10 Part.).
D moll comp. 10. Febr. 1785 Op. 54 (466 K. 8 Part.).
C dur comp. 9. März 1785 Op. 82, 6 (467 K. 1 Part.).
Es dur comp. 16. Dec. 1785 Op. 82, 4 (482 K. 6 Part.).
A dur comp. 2. März 1786 Op. 82, 5 (488 K. 2 Part.).
C moll comp. 24. März 1786 Op. 82, 3 (491 K. 7 Part.).
C dur comp. 4. Dec. 1786 Op. 82, 1 (503 K. 16 Part.).
D dur comp. 24. Febr. 1788 Op. 46 (537 K. 20 Part.) „Krönungsconcert".
B dur comp. 5. Jan. 1791 Op. 82, 2 (595 K. 15 Part.).

Die meisten fallen in die Jahre 1783 bis 1786, wo er viel in Concerten spielte, und waren größtentheils für seinen eigenen Gebrauch geschrieben, einige auch für andere (I S. 718. 727)[41]. Schon daraus geht hervor, daß sie verschiedenartig nach Anlage und Charakter sein müssen. Von den drei ersten, welche bestimmt waren gleich unter das Publicum zu kommen (I S. 732), schrieb er selbst dem Vater, während er noch daran arbeitete (23. Dec. 1782):

39 Es hat sich eine Art von Legende unter den Reminiscenzensuchern gebildet, daß die nichts bedeutenden Anklänge an Mozartsche Motive, auffallend namentlich im zweiten Satz, von Beethoven beabsichtigt seien als eine Huldigung Mozarts! — Eine Parallele beider Quintetts giebt in seiner Weise Lenz Beethoven III S. 160 ff.

40 Die vollständigste Sammlung Mozartscher Concerte in Partitur, übereinstimmend mit der Stimmenausgabe bei Breitkopf u. Härtel, erschien in Paris bei Richault; die in Offenbach bei André begonnene ist nicht vollendet.

41 Außerdem legen Entwürfe zu Klavierconcerten (56—61 Anh. K.) Zeugniß von seiner lebhaften Beschäftigung mit dieser Gattung von Compositionen ab. Ein Concertrondo in A dur vom 19. Oct. 1782 ist bis auf einige Lücken der Instrumentation vollendet (386 K.).

Die Concerten sind das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich ohne in das Leere zu fallen — hier und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden sein müssen, ohne zu wissen warum.

Man sieht, er wußte sehr wohl, was er wollte. Ueber die späteren schrieb er ihm (24. Mai 1784):

Ich bin nicht im Stande unter den beiden Concerten ex B und D [450. 451 K.] eine Wahl zu treffen. Ich halte sie beide für Concerte die schwitzen machen; doch hat in der Schwierigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D. Uebrigens bin ich sehr begierig, welches unter den drey Concerten B, D und G dur [453 K.] Ihnen und meiner Schwester am besten gefällt; denn das ex E^{b} [449 K.] gehört gar nicht dazu, welches ein Concert von ganz besonderer Art ist und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben. Also ist die Rede nur von den drey Concerten und ich bin begierig, ob Ihr Urtheil mit dem hiesigen allgemeinen und auch meinem Urtheile übereinkömmt. Freylich ist es nöthig, daß man sie alle drey mit allen Stimmen und gut producirt hört.

Bedeutsam ist der Nachdruck, welchen Mozart auf das Orchester legt. Allerdings beruht sein wesentliches Verdienst, das, wodurch er in seinen Concerten ein Neues schuf, auf der Verbindung des Orchesters und des Soloinstrumentes zu einem Ganzen, welches durch das zweckmäßige Zusammenwirken aller einzelnen selbständigen Elemente hervorgebracht wird[42]. Das Orchester in der durch Mozart begründeten reicheren Zusammenstellung sämmtlicher Saiten- und Blasinstrumente kommt zunächst in den größeren Partien, in welchen es dem Klavier selbständig gegenübertritt, also in den sogenannten Tuttisätzen der Ritornelle, vollständig zur Geltung und giebt diesen einen symphonischen Charakter. Sodann greift es, was von nicht geringerer Bedeutung ist, auch da, wo das Klavier als Soloinstrument auftritt, fortwährend durch unmittelbare Betheiligung an dem Gange der Klavierpartie in einer Weise ein, daß Klavier und Orchester eine nicht zu scheidende Totalität bilden; wie man denn auch nicht unpassend diese Concerte vielmehr Symphonien genannt hat, bei welchen das Klavier mitwirkt[43]. Diese Kunst der Verschmelzung aller Klangfarben des Orchesters, welche dem alten Vater beim Anhören eines neuen Klavierconcerts Thränen entlockte (II S. 9), zeigt zunächst einen ungemein

42 Dies ist ganz richtig von Rochlitz hervorgehoben (A. M. Z. III S. 28 f.). Auch Nägeli weist nach, wie Mozart „mit seinen Klavierconcerten eine neue Bahn für die Orchestercomposition brach“ (Vorles. S. 159 ff.).

43 Siebigke Mozart S. 69.

feinen und durch die genaueste Kenntniß der Instrumentaleffecte unterstützten Sinn für den Wohlklang. Das Klavier mit seinem wenig ausgiebigen Ton ist gegen die einzelnen Saiten- und Blasinstrumente, geschweige ihr Zusammenwirken, im Nachtheil, war es zu jener Zeit in Folge der mangelhafteren Mechanik noch viel mehr; es bedarf großer Einsicht und Kunst, damit dasselbe nicht allein neben, sondern vor dem Orchester sich geltend mache. Wenn nach einem ausgeführten Ritornell, welches das Ohr des Zuhörers vollauf gesättigt hat, das Klavier eintritt, weiß er durch die größte Einfachheit oder auch durch eine klaviermäßig brillante Passage einen Contrast hervorzubringen, der den Hörer für den eigenthümlichen Reiz des neu eintretenden Elements gewinnt und seine Spannung erregt, die dann durch den Wetteifer der rivalisirenden Kräfte unterhalten wird. Denn der Componist will nicht etwa das Orchester in den engsten Grenzen eines bescheidenen Accompagnements zurückzuhalten — wozu hätte er dasselbe dann so ausgestattet? — es soll in seiner ganzen Fülle hervortreten, die Klavierstimme tragen und heben, aber auch im Gegensatz zu derselben seine eigne Macht geltend machen. Der Reichthum von schönen und reizenden Effecten, welchen diese unausgesetzte Wechselwirkung zu Tage fördert, ist unerschöpflich. Das Orchester giebt durch die sichere Führung der Harmonie in gehaltenen Accorden einem leichten Figuren- und Passagenspiel, auch wenn es in kühnen Harmonienfolgen sich bewegt, eine feste Basis; es bietet durch getragene Melodien, durch festgehaltene Grundmotive dem reichen Rankenwerk des Klaviervortrags eine Stütze. Aber indem es so dem Soloinstrument zu dienen scheint, bringt es durch die intensive Kraft oder den zarten Duft seiner Klangmittel gegenüber der leichten und glänzenden Beweglichkeit, der Klarheit und Schärfe des Klaviers seine eigenthümlichen Vorzüge zur schönsten Wirksamkeit. Um wenigstens ein Beispiel namhaft zu machen — denn die bezeichneten Vorzüge sind überall durchgehende, sind die eigentlich charakteristischen Eigenschaften dieser Gattung — führe ich das wunderherrliche Andante des Concerts in C dur (467 K.) an. Hier ist die Orchesterpartie nicht allein überreich an dem frappantesten harmonischen Detail, sondern von der schönsten und eigenthümlichsten Klangwirkung, die das Ohr völlig bezaubert und kaum eine Steigerung zuzulassen scheint. Ihr gegenüber steht eine überraschend einfache Klavierstimme, welche ohne alle technische Schwierigkeit und Künstlichkeit die Eigenthümlichkeit des Instruments in einer Weise geltend macht, daß sie, obgleich unauflöslich mit der Begleitung des Orchesters verbunden, wie ein höheres geistiges Ele-

ment über derselben zu schweben scheint. Die innerliche Vereinigung der verschiedenen Instrumentalkräfte zu einem Ganzen ist so vollkommen gelungen, daß nach dieser Seite hin auch Beethoven — der auf Mozarts Klavierconcerte offenbar ein gründliches Studium gewandt hat — im Wesentlichen nicht darüber hinausgekommen ist; die höhere Bedeutung seiner großen Klavierconcerte ist anderweitig begründet.

Freilich kam noch etwas mehr in Betracht als bloß der fein gebildete Sinn für die rechte Mischung der Klangfarben. Erfindung, Ausführung und Vertheilung der Motive waren durch die Beschaffenheit der Darstellungsmittel bedingt; im ersten Entwurf mußten die verschiedenen Kräfte wohl bedacht sein, wenn sie in der Ausführung zu ihrem Rechte kommen sollten, schon im Keim mußte den einzelnen Motiven die Fähigkeit gegeben sein, sich unter verschiedenen Bedingungen frei zu entwickeln. Kaum wird in einem Concert ein wesentliches Motiv dem Orchester oder dem Klavier allein zugewiesen erscheinen, sondern stets beiden gemeinsam. Aber wenn ein Thema vom Orchester breit und ausführlich behandelt in den Vordergrund gestellt ist, so pflegt dasselbe in der Klavierpartie zurückzutreten, während andere Motive, welche das Orchester gewissermaßen ankündigt, erst im vollen Schmuck des Klavierspiels ihre ganze Bedeutung gewinnen. In energischer Wechselwirkung tritt dieser Wettstreit verschiedener Kräfte bei einer eigentlichen Verarbeitung der Motive hervor, allein auch bei glänzendem Passagen- und Figurenwesen erscheint das Orchester als ein wohlgegliederter Bau, welchen die Klavierpartie mit arabeskenartigem Schmuck bekleidet. So beruht der Hauptreiz dieser Concerte, die ihrem Namen recht eigentlich entsprechen, auf dem lebendigen Ineinanderwirken der entgegengesetzten Elemente, wodurch die einzelnen Motive wie unter einer stets wechselnden Beleuchtung zu einem reichen und glänzenden Gemälde gruppirt werden.

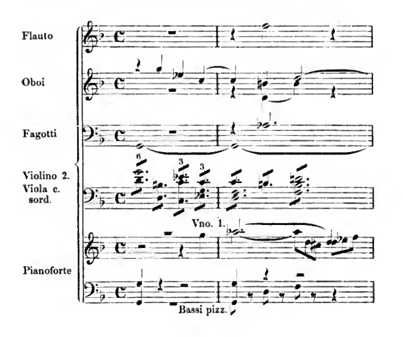
Die Anlage der Concerte in drei Sätzen, sowie die Form der einzelnen Sätze nach Analogie der Sonate war bereits gegeben und ist von Mozart nur ausgebildet worden. Der erste und Hauptsatz zeigt die wesentlichen Bestandtheile der Sonatenform, das zweite bestimmt ausgeprägte Thema und den Durchführungssatz, aber sie ist freier und, den bedeutenderen Mitteln gemäß, reicher ausgeführt. Ein abgeschlossener erster Theil mit Wiederholung ist nicht vorhanden; nur eine Analogie bietet das erste Ritornell mit dem dazugehörigen Solosatz. Denn in beiden werden die Hauptmotive theils ausgesprochen theils ausgeführt; allein das Solo ist keine einfache
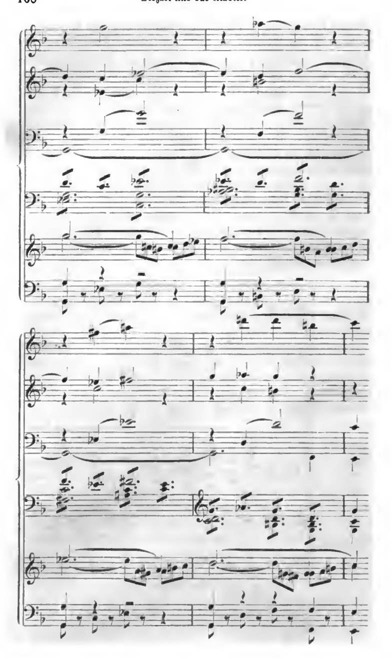
Wiederholung, sondern in Gruppirung und Behandlung der Motive unterschieden, der Eintritt des Soloinstruments bringt in jeder Beziehung eine Steigerung hervor. Ein kürzer gefaßtes Ritornell schließt diesen Theil ab und leitet die Durchführung ein, an welcher sich Klavier und Orchester gleichmäßig betheiligen. Die strengeren contrapunktischen Formen kommen nur vorübergehend zur Anwendung, das harmonische Element ist der eigentliche Träger einer belebten Figuralbehandlung, überall aber herrscht eine durchaus freie Mischung der polyphonen und der homophonen Schreibweise, welche die Hauptmotive in geistreicher Weise wie in einer belebten Unterhaltung unter wechselnden Gesichtspunkten verknüpft und ausführt. Dieser Mittelsatz, auf welchen sich auch hier das Hauptinteresse concentrirt, führt wieder in die Haupttonart und zum Anfangsritornell zurück. Gewöhnlich ist dasselbe abgekürzt, auch wird der erste Theil nicht geradezu, sondern mit mannichfachen Modificationen in Anordnung und Ausführung wiederholt. Den Abschluß bildet die in herkömmlicher Weise eingeleitete Cadenz (I S. 184), welche auch an anderen Ruhepunkten eintreten konnte, hier aber regelmäßig ihren Platz fand. Sie gab die Veranlassung (S. 131) zu einer freien Improvisation, in welcher man außer glänzenden Passagen nach Art eines Capriccio entweder ein Thema des Satzes ausführlicher zu variiren oder mehrere Motive in gedrängter Behandlung zu einem Resume des Ganzen zusammenzufassen pflegte[44]. So bildet die Cadenz die abschließende Coda von Seiten der Klavierpartie, welche durch das Orchester in ähnlicher Weise, wie es mit dem Ritornell einleitet, mehr oder minder ausführlich zu Ende gebracht wird. So ist die Form des ersten Concertsatzes aus der allgemeinen Sonatenform durch Beobachtung der aus der Gegenüberstellung des Klaviers und Orchesters sich ergebenden Bedingungen in einer Weise entwickelt, welche sie vom Quartett und der Symphonie unterscheidet.

Die beiden anderen Sätze sind durchgehends einfacher angelegt und ausgeführt. Der langsame Mittelsatz hat Liedform, die Ausführung ist bald mehr rondoartig, bald variirt, fast immer sehr einfach und klar gehalten, aber überreich an den reizendsten Detailzügen. Auch hier hat

44 Eine Anzahl Cadenzen zu mehreren Concerten (175. 271. 414. 415. 449. 451. 453. 456. 459. 488. 537. 595 K.) ist vorhanden und zum Theil gedruckt (624 K.). Sie scheinen von Mozart für Schüler niedergeschrieben zu sein; sie sind weder sehr schwierig noch im Detail ausgeführt und geben von der Bedeutung seiner improvisirten Cadenzen gewiß keine Vorstellung. Auch Beethoven hatte sich Cadenzen zum D moll-Concert (466 K.) aufgeschrieben (Wien. Modeztg. 1836 Beil. 10. Werke 70a, 11. 12).

Mozart einen Schatz edler und tiefer Empfindung in den schönsten und reinsten Formen ausgesprochen, und zwar kommt das phantastische oder romantische Element, eine träumerische Hingabe an Schmerz und Sehnsucht, ein Bestreben das individuellste Gefühl auf die eigenste Weise selbst überschwenglich auszudrücken hier, wie wohl nirgends sonst in seinen Compositionen, zur Geltung. Ueberraschende harmonische Fortschreitungen, hingestreute scharfe Züge der pikantesten Art neben Aeußerungen schwärmerischer Sentimentalität, rhythmische Neckereien geben diesen Sätzen einen um so größeren Reiz, da sie die Einheit der Empfindung so wenig als die Reinheit der Form beeinträchtigen. Als Belege möge nur die einfach schöne Romanze des Concerts in G dur (453 K.), oder die anmuthige, höchst eigenthümliche Siciliana des Concerts in A dur (488 K.) angeführt werden. Unvergleichlich aber ist das bereits erwähnte Andante des Concerts in C dur (467 K.). So hoch und rein ist die Empfindung, daß die schmerzlichen Regungen aus welchen sie sich emporringt, obwohl sie in aller Herbigkeit wie in dieser Stelle





ausgedrückt sind, doch nur wie Erinnerungen an ein längst überwundenes Leid hindurchklingen, das die wahrhaft überirdische Reinheit und Klarheit einer Stimmung nicht mehr trüben kann, die noch über das Gefühl einer edel gefaßten Resignation hinaus zu einer seligen Freudigkeit verklärt ist. Dies Beispiel kann unter vielen lehren, daß die Schönheit und Süßigkeit nicht in dem bloßen Abwehren und Fernhalten des Herben und Scharfen beruhet, sondern in der vollkommenen Reife der Stimmung, aus welcher das Kunstwerk hervorgeht, und der Harmonie aller Bedingungen, durch welche es zur Darstellung kommt. Denn so gereifte Früchte konnte auch der vollendete Künstler nur bieten, wenn er dem Leben den wahren Seelenfrieden abzuringen vermochte.

Der letzte Satz des Concerts ist der leichteste, meistens in Rondo-, seltener in Variationenform, lebhaft und munter, gewöhnlich hält der leichte Zweivierteltakt den ursprünglichen Charakter des Tanzes fest, im Sechsachteltakt tritt wohl auch die Weise des Jagdliedes hervor, wie denn das Rondo des Concerts in B dur (450 K.) mit einer vollständigen Jagdfanfare in einem langen Crescendo schließt[45]. Im Allgemeinen sind diese Sätze in ihrem beweglichen Wesen natürlich bedeutender als in den übrigen Klaviercompositionen und an anmuthigen, auch humoristischen Zügen reich, wofür der letzte Satz des Concerts in C moll (491 K.) einen Beleg abgeben mag, dessen Thema namentlich durch die harmonische Führung einen eignen fremdartigen Charakter erhält, dem zum Schluß noch durch eine neue Wendung ein überraschender Reiz abgewonnen wird. Auch das Concert in D moll (466 K.) bestätigt eine oft wiederholte Beobachtung, daß die Sätze in den Molltonarten sich durch größere Tiefe und Bedeutung auszeichnen, denn der letzte Satz desselben ragt durch Feuer und intensiven Gehalt vor den meisten hervor[46]. Dagegen stehen in diesen beiden Concerten die Mittelsätze in Es und B dur, obwohl ihnen Anmuth nicht abzusprechen ist, den anderen beiden Sätzen an Kraft und Leidenschaft nach. Wenn gerade das Andante des Concerts in C moll bei der Aufführung wiederholt werden mußte (I S. 727), so mochte dazu außer den wirklich schönen Melodien wohl besonders die obligate Behandlung der Blasinstrumente beitragen,

45 Im Concert in F dur (413 K.) ist der letzte Satz ein rondoartiges Tempo di Menuetto nach älterer Weise (I S. 325), wie es auch in einer Violinsonate (377 K.) sich findet.

46 Die Skizze des Anfangs von einem anfangs für dies Concert bestimmten Rondo, ist vor der Offenbacher Partitur des Concerts in B dur (450 K.) mitgetheilt. Mozart hat das ungleich feurigere Thema des jetzigen Rondo sicherlich mit Recht später vorgezogen.

welche damals als etwas ganz Neues freilich eine andere Wirkung als jetzt machen mußte.

Für Mozarts Würdigung als Klaviercomponist bieten nun die Concerte den eigentlichen Maaßstab dar. Die Mehrzahl derselben, welche er ohne Rücksicht auf andere in seiner besten Zeit für sich selbst geschrieben hat, nimmt unter seinen Klaviercompositionen den ersten Rang ein. Die ersten drei (413—415 K.) für das größere Publicum bestimmten sind, wie Mozart sie ganz richtig bezeichnet, von leichterem Charakter, sowie das für Frl. Ployer geschriebene Concert in Es dur (449 K.), und das wahrscheinlich für Frl. Paradies bestimmte Concert in B dur (456 K.); diesen am nächsten stehen die Concerte in D dur (451 K.) und F dur (459 K.). Sie sind dem Hauptcharakter der Stimmung nach sehr verschieden; einige, wie die in B dur (450 K.), G dur (453 K.), A dur (414. 488 K.) sind heiter und graziös, leidenschaftlich erregt besonders die Concerte in D moll (466 K.) und C moll (491 K.), wieder andere ernst und gehalten wie die Concerte in Es dur (452 K.) und B dur (595 K.), glänzend und prächtig, wie die Concerte in C und D dur (503. 537 K.) und schwunghaft bis zum Großartigen, wie das mehrerwähnte Concert in C dur (467 K.). Jedes derselben kann als ein in Stimmung und Haltung einiges, wohl organisirtes Ganze gelten, das demgemäß aufgefaßt und wiedergegeben sein will; übrigens sind sie echt klaviermäßig, dankbar und brillant, dabei nach der heutigen Entwickelung der Technik leicht. „Die bewunderswürdige Geschwindigkeit, die man besonders in Rücksicht der linken Hand einzig nennen konnte“[47] würde man jetzt schwerlich gelten lassen, wiewohl eine einseitige Ausbildung in moderner Technik doch bei Mozart Schwierigkeiten finden dürfte. Denn Mozart verlangt außer klarem, gesangreichem Vortrag der oft lang ausgesponnenen Melodien besonders die „ruhige, stette Hand“, welche die Passagen „wie Oel hinfließen läßt“, und seine Passagen beruhen fast alle auf der Scala und gebrochenen Accorden; eigentliche Bravurstückchen in Sprüngen, Uebersetzen u. dgl. kommen nur ganz ausnahmsweise vor. Mozart hat hauptsächlich die eine wesentliche Seite des Klavierspiels, die Grundlage seiner ferneren Entwickelung, ausgebildet, aber er hat seinem Instrument bei weitem nicht alle Vortheile abgewonnen. Octaven-, Sexten-, Terzengänge, mit welchen Clementi solches Aufsehen erregte, verschmähte er wie wir sahen (I S. 639) absichtlich, weil er davon Nachtheil für die Hauptterforder-

47 Niemetschek S. 32.

nisse einer guten Technik fürchtete. Ueberhaupt war nicht Vollgriffigkeit, keine Art von massenhafter Wirkung sein Streben, sondern Klarheit und Durchsichtigkeit, wobei allerdings auch die Beschaffenheit der damaligen Instrumente mit in Anschlag zu bringen ist. Wenn die Richtung der modernen Technik dahin geht das Klavier selbständig gewissermaßen zum Orchester zu machen, so war es Mozarts Bestreben vielmehr die specifischen Eigenthümlichkeiten des Klaviers dem Orchester gegenüber klar und unvermischt zu entfalten; jedenfalls war damit der richtige Weg zur Entwickelung der Klaviertechnik eingeschlagen.

Die hauptsächlichste Bedeutung der Concerte aber liegt nicht auf Seiten der Technik sondern in ihrem musikalischen Gehalt. In Conception und Ausführung offenbaren sie hohen Schwung und volle Freiheit. Die bedeutenderen Mittel forderten die geistige Thätigkeit zu entsprechender Steigerung heraus und Mozart ließ sich hier mit um so größerem Behagen frei gehen, weil er selbst seine Compositionen zur Ausführung brachte. Da sie mehr wie andere Werke auf das Publicum eine augenblickliche Wirkung machen sollten, geht Mozart in der Anwendung stark reizender Ausdrucksmittel hier weiter als sonstwo, und es ist sehr charakteristisch, daß er diese Wirkung nicht durch virtuosenmäßige Klaviereffecte, sondern durch Steigerung des musikalischen Ausdrucks zu erreichen sucht. Bei achtsamem Eingehen auf das Detail wird man vieles, das in modernster Zeit große Wirkung macht, hier schon vorweggenommen sehen, nur daß dergleichen Züge hier stets nur als vorübergehende Momente einer schärferen Würze erscheinen. Namentlich in harmonischer Beziehung ist hier soviel in Orgelpunkten, Vorhalten, durchgehenden Noten Gewagtes und Frappantes, daß Ulibicheff, wenn er die Concerte nicht ganz bei Seite gelassen hätte, von den Chimärenaccorden, die er bei Beethoven entdeckt zu haben glaubt, schon hier die untrüglichen Spuren gefunden haben würde[48].

48 In Reichardts musik. Wochenblatt (1791 S. 19) berichtet C. Spazier über Hrn. C. Rick, „der ein Concert von Mozart auf dem Pianoforte spielte und darin die empfindungsvollen Stellen sowohl als auch die eigenthümlichen Züge dieses reichen Künstlers gut aushob, der — wie alle größern Genies, welchen die Kunst zu der bizarresten Seelenschwelgerei zu Gebote stehen muß — sich zuweilen in den seltsamsten Paradoxien gefällt. Es macht viel Vergnügen ein Kunstgenie dieser Art einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung hat, daß es Andern die ungeheuerste Anstrengung kosten würde".

34.

Mozarts Instrumentalmusik.

Neben dem Klavier, als dem Hauptinstrument aller dilettantischen Unterhaltung, hatte das Quartett für Saiteninstrumente einen wesentliche Stellung in der Hausmusik gewonnen. Die Ausführung war, wenn auch gebildete Dilettanten gelegentlich mitwirkten, in der Regel Musikern anvertraut; es konnten daher auch die künstlerischen Anforderungen mit größerer Strenge geltend gemacht werden. Der geringere Aufwand erlaubte nicht allein vornehmen Herren ein ständiges Quartett trefflicher Künstler zu unterhalten, sondern ließ auch in bürgerlichen Kreisen Quartettspiel als regelmäßige Unterhaltung Platz finden [1]. Bekanntlich ist es Jos. Haydn [2], welcher dem Quartett die charakteristische Form gegeben und dasselbe mit der seltensten Vielseitigkeit ausgebildet hat. Für vier Saiteninstrumente hatten auch andere componirt, das Saitenquartett in der bestimmten, von da an feststehenden Gestalt ist seine Schöpfung, welche er sein langes Leben hindurch gepflegt hat. Selten ist es wohl einem Künstler in ähnlicher Weise gelungen für die individuelle Productivität die entsprechende Form zu finden: das Quartett war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung. Die Frische und Lebendigkeit, die Heiterkeit und Jovialität, welche seinen Compositionen ihren ganz eigenthümlichen Stempel gaben, verschafften ihnen rasch allgemeinen Eingang. Kenner und Gelehrte betrachteten freilich dies neue Element der Musik anfangs mit Mißtrauen oder gar Verachtung und kamen erst allmählich zur Erkenntniß, wie mit dem Humor sich eben so wohl Ernst und Tiefe der Empfindung als gründliche Einsicht in das Wesen der Kunst und die geschickteste Handhabung aller ihrer Formen vereinigte. Aber Haydn ging unbekümmert um die Kritik seinen Weg fort, und sicherte sich durch seine in ununterbrochner Folge erscheinenden Arbeiten die Herrschaft

1 So wurde im Greinerschen Hause in der Advents- und Fastenzeit alle Dienstag Quartett gespielt (Car. Pichler Denkw. I S. 127 f. Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 71).

2 Luigi Boccherini (1740—1805) ging ziemlich gleichzeitig in zahlreichen Quartetts, Quintetts und Trio's seinen eigenen Weg, unbeeinflußt durch fremde Leistungen und ohne wesentlichen Einfluß zu üben. Piquot notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini. Par. 1851.



über das Publicum; wer neben ihm auf demselben Felde sich versuchte, diente unter seinen Fahnen.

Mozart mußte sich in Wien schon durch die weit verbreitete Vorliebe für das Quartett angetrieben fühlen, seine Kräfte auch auf diesem Gebiet zu prüfen. Wurde er im Verkehr mit van Swieten zum anregenden Studium Händels und Bachs geführt, so fand er hier in dem redlichen Freund und Kunstgenossen den Meister, mit dem er nun nicht mehr als nachahmender Schüler, sondern als selbständiger Künstler im edelsten Wettstreit um die Palme rang. Die ersten sechs Quartetts gehören zu den verhältnißmäßig nicht so zahlreichen Compositionen, welche Mozart ohne unmittelbare äußere Veranlassung, nur um sich selbst zu genügen schrieb. Sie sind, wie er in der Dedication an Haydn sagt (Beil. IV, 4) die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit und während einer Frist von mehreren Jahren allmählich entstanden. Das erste in G dur (387 K.) ist nach einer auf dem Originalmanuscript befindlichen Bemerkung am 31. Dec. 1782 geschrieben, das zweite in D moll (421 K.) nach der Erzählung Constanze's (S. 113) im Juni 1783 während ihrer Entbindung, das dritte in Es dur (428 K.) fällt in dasselbe Jahr. Erst nach einer längeren Pause wandte er sich mit neuem Eifer dem Quartett zu; das vierte in B dur (458 K.) ist am 9. Nov. 1784, das fünfte in A dur (464 K.) am 10. Jan. und das letzte in C dur (465 K.) am 14. Jan. 1785 niedergeschrieben. Im Februar kam der Vater zum Besuch nach Wien. Er kannte die ersten drei Quartetts, welche ihm Wolfgang wie gewöhnlich zugeschickt hatte, die neucomponirten hörte er bald in einer Gesellschaft zu welcher auch Haydn eingeladen war (S. 9); die rühmende Anerkennung, welche dieser aussprach, mochte wohl die nächste Veranlassung sein, daß Mozart, als er die Quartetts im Herbst 1785 (Op. XI) veröffentlichte[3], ihnen die schöne Widmung an Haydn vorsetzte (Beil. IV, 4).
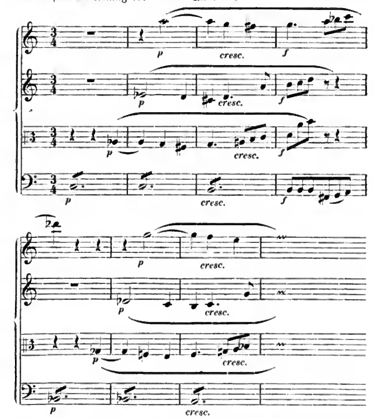
Eine Vergleichung mit den Haydnschen Quartetts war damals bei dem Publicum, welches ohnehin es liebt sein Urtheil auf diesem Wege zu fixiren, noch mehr herausgefordert. Kaiser Joseph, der Haydns „Späße und Tändeleien" nicht liebte (I S. 642), veranlaßte Dittersdorf

3 Die Ankündigung (Wien. Ztg. 1785 Nr. 75 S. 2191) lautete: „Mozarts Werke bedürfen keines Lobes, einiges anzuführen würde also ganz überflüssig sein; nur kann man versichern, daß solches ein Meisterstück sei. Man kann sich dessen um so mehr versichern, da der Verfasser dieses Werk seinem Freund Joseph Haydn fürstl. Esterhaz. Kapellm. zueignete, der es mit allem dem Beifall beehrte, dessen nur ein Mann von großem Genie würdig ist".

im Jahr 1786, eine Parallele zwischen Haydns und Mozarts Kammermusik zu ziehen. Auf dessen Gegenfrage, welche Parallele er wohl zwischen Klopstock und Gellert ziehen werde, antwortete der Kaiser, daß beide große Dichter seien, daß man aber Klopstock wiederholt lesen müsse um alle Schönheiten zu verstehen, während Gellerts Schönheiten beim ersten Anblick unverhüllt da lägen. Dittersdorf's Vorschlag Mozart mit Klopstock, Haydn mit Gellert (!) zu vergleichen, nahm Joseph gern an und erklärte, er habe Mozarts Composition mit einer in Paris gearbeiteten, Haydns mit einer in London verfertigten goldnen Tabatiere verglichen [4]. Der Kaiser sah also auf den Geschmack, der ihm bei Mozart feiner als bei Haydn erschien und fand für die Kunst den treffendsten Vergleich im Modeartikel, während der Componist um das innere Wesen des Kunstwerks zu bezeichnen an die nach seinem Urtheil größten deutschen Dichter erinnerte. Wie fremdartig auch der Gegenwart, welche in Mozart vor allem die Klarheit der Form, die Reinheit der Schönheit bewundert, der Vergleich mit Klopstock erscheinen mag, so belehrt er uns, daß die Zeitgenossen in Mozarts Compositionen ganz vorzugsweise durch Größe und Erhabenheit, Kraft und Kühnheit im Ausdruck, welche sie selbst den Kunstgenossen schwierig und dunkel erscheinen ließen, in Staunen gesetzt wurden. Auch L. Mozart pflegte zu sagen, sein Sohn sei in der Tonkunst was Klopstock unter den Dichtern sei [5], offenbar weil ihm Klopstock das Muster des Tiefen und Großartigen war. Von dieser Seite aber wurde die neue Erscheinung nicht vom großen Publicum aufgefaßt, das in Haydns Quartetts vorzugsweise die heitere Lebendigkeit schätzte, und durch seine Nachfolger wie Dittersdorf, Pichl, Pleyel an bedeutend leichtere Genüsse gewöhnt war. „Schade" sagt ein wohlwollender Kritiker in einem Briefe aus Wien (Jan. 1787) „daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten [6]". Fürst Graßalcovicz, einer der vornehmen Musikliebhaber in Wien [7], ließ sich die Quartetts als etwas Neues vorspielen, wie Mozarts Wittwe berichtet [8], und wurde so wüthend, als er sich überzeugte, daß das fal-

4 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 238 f.
5 Nissen Nachtrag S. 62.
6 Cramer Magazin der Musik II S. 1273 f.
7 Gyrowetz Selbstbiogr. S. 11 f. Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 77 f.
8 A. M. Z. I S. 855.

sche Zeug, welches die Musiker spielten, wirklich in den Stimmen stand, daß er diese zerriß — aber Gyrowetz Symphonien behagten ihm sehr. Auch aus Italien schickte man dem Verleger die Stimmen zurück, weil sie zu fehlerhaft gestochen seien, und selbst Sarti suchte in einer leidenschaftlichen Kritik nachzuweisen, daß in diesen Quartetts durch die auffallendsten Verstöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Musik zu Stande gebracht sei (S. 33). Den Hauptstein des Anstoßes bot die vielberufene Einleitung des C dur Quartetts



deren schroffe Härten auch das schon vorbereitete Ohr empfindlich berühren. Ihre grammatische Rechtfertigung ist wiederholt in gelehrten Analysen gegeben [9]. Haydn soll, bei einem Streit über diese Stelle,

[9] Fétis griff diese Einleitung in der revue musicale V p. 601 heftig an,

gesagt haben, da Mozart sie so geschrieben habe, werde er auch seine Gründe dazu gehabt haben[10]; was verschieden gedeutet ist. Während Ulibicheff[11] diese Stelle mit Fétis corrigirt[12], um sie dann erst bewunderswürdig und erhaben zu finden, erklärt Lenz[13], daß Mozart „der liebenswürdigste Ausdruck des in der Unzulänglichkeit alles Endlichen begründeten nothwendigen Uebels der Lehre" hier nur etwas Pikantes, aber keineswegs Anstößiges zu Stande gebracht habe. Gewiß ist es, daß Mozart diese Stelle so gewollt hat, und was er damit gewollt hat wird für die Empfindung des Zuhörers, sollte er sich auch über die grammatische Construction nicht Rechenschaft ablegen können, schwerlich unklar bleiben. Das Quartett in C dur, das letzte dieser sechs ersten, hat allein eine Einleitung. Die Stimmung, welche sich in demselben ausspricht, ist eine edle, männliche Heiterkeit, die sich im Andante zu einer fast überirdischen Reinheit erhebt; eine Heiterkeit, welche im Leben wie in der Kunst nur als das Resultat vorangegangener Schmerzen und Kämpfe erscheint. So wie diese in einzelnen scharfen Accenten des ersten und zweiten Satzes, im schmerzlich ringenden Trio des Menuett, in dem wunderschönen tief ernsten Motiv, das im Finale so überraschend erst in Es, dann in As dur eintritt, noch vernehmbar nachklingen, so treten sie in der Einleitung in den Vordergrund als die Elemente, aus welchen jene Klarheit und Heiterkeit errungen wird. Den Gegensatz des Trüben, Gedrückten

und des Hellen, Strebenden empfindet jeder

---

und vertheidigte gegen eine Rechtfertigung Pernes (ebend. VI p. 25 ff.) seine Ansicht (eb. p. 32 ff.). Gegen Fétis erklärte sich in einer ausführlichen Analyse ebenso lebhaft C. A. Leduc (A. M. Z. XXXII S. 117 ff.) und nach einer Erwiederung von Fétis (rev. mus. VIII p. 821) von Neuem (A. M. Z. XXXIII S. 81 ff. 101 ff.), ebenso auch C. M. Balthasar (A. M. Z. XXXIII S. 493 ff.). Darauf unterwarf G. Weber die Stelle einer genauen Untersuchung (Cäcilia XIV S. 1 ff. 122 ff.), und bekannte schließlich, daß sein Gehör sich bei Anklängen wie diese nicht behaglich finde.

10 Cäcilia XIV S. 2 f. 11 Ulibicheff II S. 254 ff.

12 Fétis Vermuthung, nur durch einen Druckfehler trete die erste Geige auf dem zweiten statt auf dem dritten Viertel des zweiten Takts ein, wird durch Mozarts Handschrift (auch in seinem thematischen Verzeichniß) als irrig erwiesen.

13 Lenz Beethoven II S. 78 ff.

unmittelbar; beide drängen nach einer Lösung [musical notation]; die Art, wie diese Gegensätze unmittelbar nebeneinander gestellt sind, wie der Kampf, in dem sie stehen, auf mannigfache Weise verschärft wird, ist außergewöhnlich, aber in seiner Herbigkeit vollkommen gerechtfertigt. Nicht auf einen Anlauf aber wird das Ziel errungen; kaum scheint die volle Klarheit erreicht, so ziehen sich mit dem Eintritt des b wieder düstere Wolken zusammen, der Kampf beginnt von Neuem, langsam und mit Mühe wird die Ruhe gewonnen, welche frei zu athmen und heiter sich zu regen gestattet [14].

Nur über seltene Einzelheiten könnte gegenwärtig das Urtheil noch in ähnlicher Weise zweifelhaft lauten, auch wird man im Allgemeinen heutzutage schwerlich „ein Stück für Mozartisch halten besonders wenn ein kühner Uebergang den andern drängt" [15]. Man ist gewöhnt das Maaß von Beethoven zu entnehmen, und kaum begreiflich erscheint es uns, wenn ein Zeitgenosse Mozarts — der freilich zu einer Zeit gelebt zu haben bekennt, wo man nichts als italiänische Opern und Musiker gehört habe — der Stuttgarter Hofmusicus Schaul ausruft [16]:

> Welch ein Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwischen schroffen Felsen in einen stachligen, nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden, mit blumigen Auen, klaren rieselnden Bächen, dichten Hainen bedeckt.

Den verschiedenen Beurtheilungen und Vergleichungen gegenüber darf man mit voller Sicherheit behaupten, daß diese Quartetts Mozarts künstlerische Natur und Meisterschaft klar und voll aussprechen, wie sich dies von einem Werke erwarten läßt, an welches er seine beste Kraft

---

14 Bei Beethoven erfüllt, um vom Quartett in C dur nichts zu sagen, die Einleitung der Symphonie in B dur ganz denselben Zweck. Sowohl die in dieser Symphonie herrschende Heiterkeit und Klarheit, als auch die momentanen starken Accente leidenschaftlicher Empfindung finden ihre Begründung in der Einleitung, in welcher das Gewitter grollend abzieht, wodurch die Atmosphäre erfrischt und geklärt ist.

15 A. M. Z. III S. 350.

16 Joh. Bapt. Schaul Briefe über den Geschmack in der Musik (Karlsr. 1809 eine Umarbeitung seiner 1806 erschienenen Conversazioni instruttive) S. 8, wo er das Bekenntniß ablegt: „Ja, ich bewundere die sinnreiche Kunst jenes musikalischen Dädalus [Mozart], der so große, undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken". Vgl. S. 109.

setzte, um etwas zu leisten, das ihm und seinem Meister Haydn Ehre machen sollte. Die Form war durch Haydn in allen wesentlichen Punkten bereits bestimmt ausgebildet; es ist die schon charakterisirte Sonatenform, nur daß der Menuett, in dieser Gestaltung Haydns Schöpfung, regelmäßig zwischen den drei Hauptsätzen eingeschaltet worden war. Mozart übernahm die allgemeinen Grundzüge dieser Form, ohne das Bedürfniß zu fühlen sie im Wesentlichen zu verändern oder gar zu verlassen. Einem tiefbegründeten Zuge seiner Natur folgend verzichtete er auf das leichte freie Spiel, das nur dem oberflächlichen Blick als Willkür erscheinen konnte, mit welchem Haydn diese Formen behandelte, faßte auch hier vielmehr das Gesetzmäßige derselben auf und gestaltete die einzelnen Elemente des ganzen Gebildes fester und bestimmter. Da er nicht auf eine äußerliche Regel ausging, wie sie später aus seinen Werken abstrahirt worden ist, sondern durch seine künstlerische Anlage auf das Bildungsgesetz hingeführt wurde, so war der freieste Ausdruck der Individualität durch diese schärfere Begrenzung in keiner Weise gehemmt. Wenn man ganz im Allgemeinen von Mozarts Quartetts den Haydnschen gegenüber urtheilt, daß sie bedeutender und tiefer im Ausdruck der Stimmung, von reinerer, edlerer Schönheit und größeren Zügen in der Formbildung sind [17], so deutet man damit ja nur die eigenthümlichen Züge von Mozarts künstlerischer Individualität an, welchen in Haydn die Vielseitigkeit, Unmittelbarkeit und humoristische Laune einer unerschöpflichen Erfindungskraft gegenübertritt. Jede summarische Gegenüberstellung der beiden Meister erscheint leicht als Ueber- oder Unterschätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerfahren lassen und die freudige Bewunderung beider rechtfertigen kann. Zwei Umstände sind dabei nicht außer Acht zu lassen. Eine kleine Zahl Mozartscher Quartetts steht der langen Reihe Haydnscher gegenüber. Für alles, was man an Mozart Rühmenswerthes hervorheben kann, lassen sich leicht auch bei Haydn vollgültige Zeugnisse nachweisen; hier kommt es darauf an, daß gewisse Eigenthümlichkeiten, welche Haydn keineswegs fremd geblieben sind, bei Mozart als die herrschenden Grundzüge erscheinen. Ferner ist zwar Haydn den Jahren nach viel älter und wird deshalb gewöhnlich schlechthin als Vorgänger Mozarts betrachtet, doch die Compositionen, welche allgemein bekannt sind und das Urtheil über ihn wesentlich begründen, gehören der Mehrzahl nach der Zeit an,

17 Vgl. Musik. Briefe von einem Wohlbekannten II S. 40 ff.

in welcher Mozart in Wien thätig und nicht ohne bedeutenden Einfluß auf Haydn war. Diese Gegenseitigkeit der Einwirkung, welche beide große Künstler so neidlos anerkannten, ist bei ihrer Beurtheilung wohl in Anschlag zu bringen.

Das Saitenquartett bot für die Ausbildung der Instrumentalmusik, sowohl was den freien Ausdruck der Stimmung als die feine Entwickelung der technischen Gestaltung anlangt, die günstigsten Bedingungen, es gab der Bewegung nach allen Seiten hin freien Spielraum und setzte ihr zugleich in der Natur begründete feste Schranken. Jedes der vier combinirten Instrumente giebt durch Ton, Umfang und Spielweise der melodischen Gestaltung die größte Freiheit; sie können, was dem Klavier versagt ist, den Ton halten und tragen, gesangmäßig vortragen, ohne in Rücksicht auf rasche Beweglichkeit demselben nachzustehen. In ihrer Verbindung erfüllen sie die Erfordernisse einer vollständigen Harmonie und übertreffen durch größere Fülle und Freiheit den Vorzug, welchen das Klavier als einzelnes Instrument in dieser Beziehung hat. Das Quartett ist also sowohl für die homophone als polyphone Schreibart dem Klavier bedeutend überlegen. Der Unterschied im Ton der Saiteninstrumente unter einander und in den verschiedenen Tonlagen jedes einzelnen fördert die Deutlichkeit und steigert die Fähigkeit des Ausdrucks, während diese verschiedenen Klangfarben doch nur als Nuancen eines, in der Natur der Saiteninstrumente begründeten Toncharakters erscheinen. So zeigen schon die materiellen Klangelemente des Saitenquartetts eine festgeschlossene Einheit, innerhalb deren den einzelnen Kräften freier Spielraum individueller Bewegung gegeben ist. Der Anfang des Andantes im Es dur Quartett (428 K.) genügt um zu zeigen, wie schon die Verschiedenheit der Stimmlage einen völlig verschiedenen Ausdruck hervorzubringen vermag. Welchen Werth aber Mozart auf die Einheit des natürlichen schönen Tonklangs der Saiteninstrumente legte, geht auch daraus hervor, daß er das Reizmittel durch Veränderung desselben zu wirken fast nie gebrauchte. Das Pizzicato kommt nur dreimal — im Trio des D moll Quartetts (421 K.), des C dur Quintetts (515 K.), und des Clarinettquintetts (581 K.) — vor, jedesmal als leichteste Begleitung einer zarten Melodie. Auch gewisse Baßgänge durch Pizzicato hervorzuheben liebt er nicht; nur im zweiten Adagio des G moll Quintetts (516 K.) und im ersten Satz des Hornquintetts (407 K.) findet es sich. Ebenso sind auch die früher häufig angewendeten Sordinen nur im ersten Adagio des G moll Quintetts und im Larghetto des Clarinettquintetts gebraucht.

Daß eine gleichmäßig fortgeschrittene Sicherheit der technischen Ausführung bei jedem dieser Instrumente vorausgesetzt wird, an jeden Spieler ziemlich gleiche Anforderungen gestellt werden, versteht sich von selbst. Namentlich zeigt sich dies in der Behandlung des Violoncello. Nicht allein hinsichtlich der Fertigkeit steht es den übrigen gleich, das herrliche Instrument kommt in seinem vielseitigen Charakter zur Geltung, und ist aus der beschränkten Stellung des Grundbasses zu vollständiger Selbständigkeit erhoben.

Der oft ausgesprochene Vergleich des Quartetts mit einer von vier geistvollen Personen geführten Unterhaltung[18], hat allerdings etwas Treffendes, wenn man festhält, daß die geistige Theilnahme und Mitwirkung der Einzelnen, welche im Gespräch zwar nicht nachläßt aber nur abwechselnd laut wird, hier als ein Continuirliches im Ton verkörpert werden muß. Damit ist auf den Hauptpunkt hingewiesen, daß im Quartett jede Stimme ihrem Charakter gemäß selbständig auftrete, sich aber soweit bescheide, daß alle in ihrem Zusammenwirken ein in jedem Moment übersichtliches Ganze hervorbringen; eine massenhafte Wirkung, in welcher das Individuum als solches verschwindet, ist hier ebensowenig am Ort als das einseitige Hervortreten einer einzelnen Stimme, welcher die übrigen sich unbedingt unterordnen. Hier ganz vorzüglich war es die Aufgabe die Elemente der homophonen Schreibart, welche auf freie Führung schöner und ausdrucksvoller Melodie gerichtet ist, und des in strengen Formen arbeitenden polyphonen Stils zu einer neuen, geistig freien und lebendigen Schöpfung zu verschmelzen. Beide Weisen machen sich geltend, aber in ihrer Einseitigkeit nur selten und vorübergehend. Auch wo die übrigen Stimmen einer Hauptmelodie entschieden den Vorrang lassen, beschränken sie sich nicht leicht auf eine nur harmonische Begleitung, sondern wahren sich die selbständige Bewegung. Freie und geistreiche Führung des Basses und der Mittelstimmen einer herrschenden Melodie gegenüber gehört zu den sichersten Kennzeichen einer Meisterhand, und in der Regel beruhen auch die interessantesten harmonischen Züge auf der individuellen Charakteristik der Stimmführung. Wiederum treten die bestimmten contrapunktischen Formen in ihrer eigentlichen Strenge nur ausnahmsweise auf, wie im letzten Satz des ersten Quartetts in G dur (387 K.). Die Hauptaufgabe ist nun nicht ein Motiv in einer gewiesenen Form zu bearbeiten, sondern mit

18 Carpani (Le Haydine p. 96 f.) beruft sich auf einen Freund als Gewährsmann, sein Nachfolger [Beyle] (lettres sur Haydn p. 61 ff.) auf eine geistreiche Freundin, wonach sich auch ihre Ausführung etwas modificirt.

demselben durch Combinationen aller Art, durch Zerlegen, Ausführen, Verbinden mit neuen contrastirenden Elementen, frei zu schalten und ihm interessante Gesichtspunkte abzugewinnen. Da aber dieses freie Spiel ohne einen inneren nothwendigen Zusammenhang des Einzelnen nicht als ein künstlerisches gelten kann, so ergiebt sich, daß dieselben Gesetze, auf welchen jene strengen Formen beruhen, dieser freien Gestaltung zu Grunde liegen müssen, wo sie überall leicht zu erkennen sind. Auch die Unterhaltung, wie sehr sie sich von einem nach streng logischer Disposition ausgeführten Vortrag unterscheidet, folgt bei aller Freiheit, mit welcher sie bald eine Hauptvorstellung fallen läßt, bald einen Nebengedanken verfolgt und scheinbar Fremdartiges durch Ideenassociation verbindet, im Ganzen wie im Einzelnen logischen Gesetzen. Eine ähnliche Freiheit in der Gruppirung und Durchbildung der einzelnen Motive, welche in der Einheit der künstlerischen Stimmung, in den Grundbedingungen der rhythmischen und harmonischen Structur wie der contrapunktischen Formen ihre naturgemäßen Schranken hat, finden wir auch im Quartett. Am auffallendsten tritt uns diese entgegen, wenn eine scheinbar unbedeutende Wendung aufgenommen, fixirt und durch interessante Entwickelung zu einem wesentlichen Element des Ganzen ausgebildet wird, wie im ersten Satz des dritten Quartetts in B dur (458 K.) die ein längeres Motiv abschließende Figur [Notenbeispiel] zunächst von den einzelnen Instrumenten wie im Scherz wiederholt, dann aber festgehalten wird und sich nun als der fruchttragende Keim erweist, aus welchem verschiedene Bildungen in freier Entwickelung hervorgehen.

Offenbar hat Mozart, indem er diese sechs Quartetts zusammen veröffentlichte, dieselben zwar nicht als ein in allen Theilen nothwendig bedingtes Ganze betrachtet wissen wollen, aber doch mit Absicht die Vielseitigkeit, welcher diese Gattung der Musik im Ausdruck der Stimmung und der technischen Behandlung fähig ist, zur Geltung zu bringen gesucht. Nicht allein bildet jedes Quartett ein abgeschloßnes Ganze von sehr bestimmt ausgesprochnem Charakter, auch in der Anlage und Ausführung der einzelnen ist eine offenbar beabsichtigte Mannigfaltigkeit wahrzunehmen. Das erste Quartett in G dur (387 K.) und das vierte in Es dur (428 K.) haben eine gewisse Verwandtschaft in der ernsten und gehaltenen Grundstimmung, aber wie verschieden ist der Ausdruck thatkräftiger Entschlossenheit im ersten von der mehr beschaulichen Zurückgezogenheit im vierten; was sich am schärfsten in den Andantes

beider Quartetts ausspricht. Auch im dritten und fünften Quartett in B (458 K.) und A dur (464 K.) ist der im Allgemeinen ähnliche Charakter von Heiterkeit wiederum auf durchaus verschiedene Weise individualisirt. Ganz für sich stehen das zweite Quartett in D moll (421 K.) und das sechste in C dur (465 K.), jenes durch den tief ergreifenden Ausdruck schmerzlich wehmüthiger Stimmung, dieses durch die Verklärung eines höheren Friedens, welchen ein edles Gemüth durch Kampf und Entsagung erringt.

Gleicher Reichthum der Charakteristik und technischen Ausführung offenbart sich, wenn man die einzelnen Sätze vergleicht. Das Grundschema des ersten Satzes ist das bekannte, und zwar fällt der Schwerpunkt ganz entschieden in die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils, welche sich daher schon der Ausdehnung nach als ein Haupttheil ankündigt. Diese Durchführung nun ist jedesmal in eigenthümlicher Weise angelegt. In den beiden ersten Quartetts ist ihr das Hauptmotiv zu Grunde gelegt und mit dem den ersten Theil abschließenden Nebenmotiv combinirt, aber in einer durchaus verschiedenen Ausführung. Im G dur Quartett wird das erste Motiv verlängert, zu einer passagenartigen Figur ausgesponnen, welche hin und her gewendet und durch das zweite Motiv zum Abschluß gebracht, von Neuem aufgenommen, aber bald wieder auf dieselbe Weise abgeschlossen wird, um dann durch ein leichtes Spiel mit dem Schlußtakt

tr
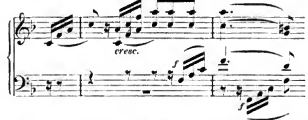
ins Thema zurückzuleiten. Im D moll Quartett dagegen wird von dem breiten Thema zunächst nur das erste charakteristische Glied

tr

als Motiv durchgearbeitet; das fortsetzende Glied etwas modificirt wird imitirt und von der abschließenden Sextolenfigur umspielt. Der erste Theil des dritten Quartetts in B dur hat kein in der gewohnten Weise scharf ausgeprägtes zweites Thema; der zweite Theil holt dies gewissermaßen nach und

führt gleich anfangs eine neue vollständig ausgebildete Melodie ein, an welche sich ein leichtes Spiel mit einer ähnlichen verbindenden Figur anschließt; in diese greift das analoge Motiv des ersten Theils ein, und führt den Rückgang zum ersten Theil herbei. Die eigenthümliche Structur des Satzes hat die Wiederholung des zweiten Theils veranlaßt, worauf ein dritter Theil die Hauptmotive von Neuem aufnimmt und in selbständiger Weise zum Schluß führt. Im Es dur Quartett beruht das Interesse der knapper gehaltenen Durchführung auf der harmonischen Behandlung einer sich an das Hauptthema anschließenden, ausdrucksvollen Triolenfigur. Das erste Thema des fünften Quartetts in A dur ist gleich von Anfang als ein zu imitatorischer Behandlung geeignetes eingeführt, und in der Durchführung wird das so eingeleitete Spiel in freier Weise lebendig ausgeführt. Auch im letzten Quartett in C dur ist die Behandlung des Hauptthema's zwar schon angedeutet, aber erst die harmonische und contrapunktische Kunst der Durchführung offenbart die Bedeutung des so bescheiden auftretenden Thema's, das noch zuletzt in der ausdrucksvoll gesteigerten Coda den reizendsten Schluß herbeiführt.

Die langsamen Sätze sind auch in diesen Quartetts die reifsten Früchte inniger Empfindung und sicherer Meisterschaft. Mit feinem Gefühl ist in dem wehmüthigen D moll Quartett das tröstende Andante zwar leicht, aber so gehalten, daß der Charakter der Sehnsucht sowohl in der bedeutsamen, sich aufschwingenden Figur



welche nicht etwa als eine flüchtige Passage angesehen werden darf, als in der Neigung in die Molltonarten auszuweichen deutlich ausgesprochen wird. Einen vollkommenen Gegensatz dazu bildet das Andante des vierten Quartetts in Es dur. Die unausgesetzte harmonische Bewegung läßt es nur zu Ansätzen prägnanter Melodienbildung kommen, und spricht eine in sich zurückgezogene, mit Mühe aus dem Sinnen sich

aufraffende Stimmung in eigenthümlicher Weise aus. Die Krone aber durch Schönheit und Feinheit der Form wie durch Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks ist das Andante des letzten Quartetts in C dur; es gehört zu jenen wunderbaren Gebilden der Kunst, in welchen nur soviel von irdischem Stoff erscheint als nöthig ist um auf menschliche Sinne zu wirken, und erhebt in eine Region seligen Friedens, wo die Erinnerung an Schmerz und Leidenschaft zur Verklärung wird.

Charakteristisch für Mozarts Richtung der Haydnschen gegenüber sind die Menuetts. Die unverwüstliche Laune, die Lust an überraschenden und neckischen Einfällen, welche das Wesen der Haydnschen Menuetts ausmachen, treten nur in vereinzelten Aeußerungen hervor. Sie haben durchweg eine edlere Haltung, die hervorragenden Charakterzüge sind Feinheit und Grazie, welche eine heitere Schalkhaftigkeit so wenig als den Ausdruck kräftiger, auch schmerzlicher Empfindung ausschließen. Wenn Haydns Menuett aus dem lustigen Volksleben hervorgegangen ist, so weist der Menuett Mozarts auf den guten Ton der gebildeten Gesellschaft hin. Dem Charakter nach sind besonders ausgezeichnet der Menuett des D moll Quartetts in seinem festen, Kühnheit und Trotz ausdrückenden Schritt, und des C dur Quartetts durch den frischen und kecken Muth. Fast allen gemeinsam ist eine feine Detailarbeit in der Stimmführung, welche das Interesse fortwährend gespannt und rege hält, und Eigenthümlichkeiten der rhythmischen Gliederungen zum Theil sehr frappanter Art. Dahin gehören Gruppen von zehn Takten neben achttaktigen, so daß entweder zwei Takte vorgeschlagen werden, wie im Menuett des ersten Quartetts, oder eingeschoben, wie im Trio des B dur Quartetts [19]. Complicirter ist die zehntaktige Gruppe im Menuett des D moll Quartetts, weil sie fester zusammengewachsen ist, und ganz besonders der Rhythmus des Menuetts im vierten Quartett, wo die einzelnen, ungleichen Gruppen eigenthümlich verschränkt sind [20]. Charakteristisch ist auch der scharfe Contrast zwischen Menuett und Trio, wie im ersten und letzten das fast herb leidenschaftliche Trio in Moll, und noch auffallender im D moll Quartett das leicht schimmernde Durtrio, das, wie ein Lächeln unter Thränen erscheint.

Auch die Finales sind bedeutender und schwungvoller als wir sie wohl in anderen Mozartschen Instrumentalcompositionen gefunden haben. Drei derselben sind in Rondoform — im B–, Es– und C dur Quartett

19 Auch werden zwei Takte zur Erweiterung des Schlusses angesetzt, wie im Menuett des C dur Quintetts (515 K.).

20 Im Menuett des späteren Quartetts in F dur (590 K.) sind siebentaktige, im Trio fünftaktige Gruppen.

— rasche, leicht hinströmende Sätze reich an graziösen Motiven und interessanten Zügen der Bearbeitung. Ihre Lustigkeit ist hier nicht ohne Humor und überrascht mitunter durch Aeußerungen eines tiefen Gefühls, wie im Finale des Quartetts in C dur. Bei den heiteren Stellen ist auch hier der deutsche Charakter sehr bestimmt ausgesprochen und in Melodiebildung und einzelnen Wendungen sind Anklänge an die Zauberflöte unverkennbar. Der letzte Satz des G dur Quartetts ist in strenger Form geschrieben und durch die Eleganz der contrapunktischen Arbeit höchst interessant; das Finale des Quartetts in A dur ist, obwohl in jeder Hinsicht freier und leichter, doch ebenfalls polyphon gehalten[21]. Das D moll Quartett wird durch Variationen beschlossen, deren sehr eigenthümliches und lang ausgesponnenes Thema die rhythmisch und harmonisch scharf charakterisirte Form der Siciliana hat. Es ist die Nachbildung eines Nationalgesanges, welche bald als eine Art langsamer Gique bald als dem Pastorale angehörig bezeichnet wird. Der Rythmus des 6/8 Takts erhält etwas Eigenthümliches dadurch, daß durchgehends das erste von drei Achteln punktirt ist; der Charakter ist weich und zärtlich. Sehr ähnlich ist eine Siciliana in Gluck's Ballet Don Juan (N. 2), welche den typischen Charakter sehr deutlich macht[22]. Die Variationen, ebenso anziehend durch Anmuth und Feinheit der Form als durch eine seltene Mischung von Wehmuth und Laune, geben diesem wunderbaren Quartett durch eine Empfindung, die an Humor streift, aber im Gefühl des Schmerzes noch zu viel Genuß findet um sich ganz über ihn zu erheben, einen eigenthümlichen Abschluß. Variationen bilden auch den Mittelsatz im A dur Quartett, im Ganzen von ernsterem Charakter und sehr sorgfältiger Arbeit, die Vorläufer der Variationen in Haydns Kaiser- und Beethovens A dur Quartett. Diese Quartettvariationen gehen über die Klaviervariationen in Ausführung und Charakter weit hinaus; hier handelt es sich nicht mehr um ein zierliches Figurenspiel, sondern um eine charakteristische Durchbildung neuer aus dem Thema entsprossener Motive.

Der Erfolg dieser Quartetts, an die Mozart seine beste Kraft ge-

21 Diesen Satz hat sich Beethoven in Partitur geschrieben; das Autograph ist bei Artaria.

22 Eine Siciliana erscheint auch unter den Variationen einer Sonate für Klavier und Violine (377 K., 3) einfacher und kürzer als die vorliegende, indem die Wendung nach Dur ganz fehlt. Dem Rondo des Klaviertrio's in G dur (496 K.) ist dieselbe Form zu Grunde gelegt, aber frei ausgeführt. In einer früheren Klaviersonate in F dur (280 K.) wie in dem Klavierconcert in A dur (414 K.) ist die Siciliana nach älterem Gebrauch für den langsamen Mittelsatz angewandt.

setzt hatte, beim Publicum, mochte ihn schwerlich ermuntern sich in dieser Gattung weiter zu versuchen; erst im August 1786 finden wir ihn wieder mit einem Quartett (D dur 499 K.) beschäftigt, in dem man wohl einen Versuch dem Geschmack des Publicums entgegenzukommen, ohne der Würde des Quartettstils etwas zu vergeben, erkennen kann. Es steht auch in den wesentlichen Vorzügen den früheren nicht nach. Die technische Ausführung ist sorgfältig und interessant, die Anlage breiter, in mancher Hinsicht freier, die Stimmung durchweg heiter und kräftig, das sentimentale Element tritt gegen die ersten Quartetts sehr zurück. Der letzte Satz nähert sich wohl am meisten der humoristischen Laune Haydns, dessen Weise er auch darin entspricht, daß ein wie zum Scherz leicht hingeworfenes Motiv durch contrapunktische Bearbeitung zu einer sprudelnden Quelle von Einfällen und Wendungen der heitersten Laune wird.

Indessen ist dies Quartett ohne unmittelbare Nachfolge geblieben; es scheint, als wenn es ebenfalls zunächst keinen allgemeinen Beifall gefunden habe. „Eine kleine Nachtmusik bestehend in einem Allegro, Romance, Menuett und Trio, und Finale" in G dur am 10. Aug. 1787 componirt (525 K.), gehört nicht unter die eigentliche Quartettmusik. Schon die Bezeichnung Violoncello, Contrabasso weist auf mehrfache Besetzung hin, was durch die ganze Haltung, namentlich die Behandlung der Mittelstimmen bestätigt wird. Es ist ein leichtes, in knappen Formen ausgeführtes Gelegenheitsstück.

Bei seinem Aufenthalt in Berlin und Potsdam im Frühjahr 1789 war Mozart wiederholt zu den Kammermusiken Friedrich Wilhelms II gezogen worden, bei welchen dieser, ein Schüler Graziani's und Duports, sich als tüchtiger und eifriger Violoncellspieler betheiligte. Er gab Mozart den Auftrag Quartetts für ihn zu componiren, wie er auch Haydn[23] und Boccherini[24] beschäftigte und mit königlicher Liberalität honorirte. Im Juni desselben Jahres vollendete dieser das erste der drei Quartetts, welche dem König von Preußen übersandt und dedicirt wurden, in D dur (575 K.); das zweite in B dur (589 K.) wurde im Mai, das dritte in F dur (590 K.) im Juni 1790 componirt. Aus

23 Die Haydnschen im Jahr 1787 für den König von Preußen geschriebenen Quartetts sind bekannt.

24 Boccherini bezog von 1787 bis 1797 eine ansehnliche Pension von Friedrich Wilhelm II, wofür er jährlich einige Quartetts und Quintetts einzusenden hatte, welche der König vor allen andern liebte und beständig spielte; Reichardt musik. Monatsschr. S. 17, mus. Ztg. 1805 S. 232. Picquot not. sur L. Boccherini p. 16 f. 112.

den Briefen an Puchberg sehen wir, daß es eine Zeit der bittersten Noth und Sorge war, welche ihm die Arbeit an den Quartetts schwer machte, wovon man aber diesen, die leichter dahingleiten als die früher geschriebenen, nichts anmerkt. Das Instrument des fürstlichen Bestellers tritt entschieden in den Vordergrund und wird zum Soloinstrument, dem namentlich die Melodie in hoher Tonlage mit Vorliebe übertragen ist. Die Bratsche muß deshalb häufig die Baßstimme führen, was die gesammte Tonfärbung ändert, auch die Geigen streben nun mehr in die Höhe, um so mehr als die erste Violine mit dem Violoncell vielfach alternirt; dadurch wird der Ton im Ganzen heller und glänzender, büßt aber hie und da an markiger Kraft ein. Auch die sonstige Behandlung verräth, wohl nicht ohne Rücksicht auf den Geschmack des Königs, mehr ein Streben nach Klarheit und Eleganz als nach Tiefe und Wärme. Mozart war zu sehr Musiker um in einem Quartett einer Solostimme die übrigen schlechthin unterzuordnen; auch neben der ersten Violine und dem Violoncell sind die beiden übrigen Stimmen selbständig geführt, ja reich bedacht, allein die Motive und ihre Bearbeitung sind weniger bedeutend, es läuft hie und da auf ein geistreiches Spiel mit Figuren hinaus. Eigenthümlich ist es, daß in den Quartetts in D- und F dur die letzten Sätze die bedeutendsten sind. Indem der Componist mit den tändelnden Motiven thematisch zu arbeiten anfängt, wird er warm und geht nun ernstlich aber mit der besten Laune ins Zeug, da muß auch das Soloinstrument sich in Reihe und Glied stellen — der Künstler ist da und denkt nicht mehr daran, daß er sich bei Hofe präsentiren will. Auch die Mittelsätze sind zwar nach Form und Klang sehr schön, aber nicht aus der Tiefe einer innigen Stimmung geschöpft. Das anziehende Allegro des zweiten Quartetts in F dur ist seiner ganzen Haltung nach leicht und anmuthig, und interessirt durch seine zierliche Ausführung. Kurz diese Quartetts bewähren vollständig den ausgebildeten Formensinn, die sichere Meisterschaft und die frische Erfindung Mozarts, aber nicht die rücksichtslose Hingabe an das höchste Ideal der Kunst wie jene früheren, die er mit seinem Herzblut geschrieben hat.

Daß Mozart mit Neigung Quartetts schrieb beweisen die noch vorhandenen Entwürfe (68—75 Anh. K.), zum Theil von bedeutenderem Umfang, wie das 169 Takte umfassende, in allen Stimmen ausgeschriebenen Bruchstück eines lebhaften Satzes in A dur (68. 72 Anh. K.). Interessant ist der Notenbeil. XI, 4 mitgetheilte Anfang eines Quartetts in G moll (74 Anh. K.).
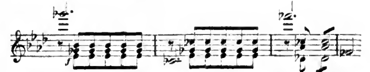
Vor dem Saitenquartett traten die dürftiger ausgestatteten Duetts und Trio's für Saiteninstrumente begreiflicher Weise sehr zurück. In Wien bot sich Mozart 1788 (27. Sept.) eine nicht näher bekannte Gelegenheit ein Trio für Violine, Bratsche und Violoncello in Es dur (563 K.) zu componiren, das nach Art eines Divertimento aus sechs Sätzen besteht: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo. Der Ausfall der einen Violine erhöht die Schwierigkeiten, ein jederzeit, durch vollen Klang und charakteristische Bewegung befriedigendes Musikstück zu schaffen, mehr als man denken sollte: der Erfindung und der Kunst des Componisten werden fortwährend schwer zu lösende Aufgaben gestellt. Es ist leicht ersichtlich, daß Mozart hierin nur einen neuen Reiz fand. Jeder der sechs Sätze ist breit angelegt, und mit der größten Sorgfalt und Liebe ausgeführt, so daß dieses Trio, ohne Frage eine der schönsten Arbeiten Mozarts, ein wahres Kabinetsstück ist. Keiner von den Spielern ist bevorzugt, vielmehr Sorge getragen, daß jeder, indem er seine Pflicht thut, sich in der geeignetsten Weise geltend mache. Mit bewunderswürdiger Einsicht sind alle technischen Vortheile benutzt, deren jeder einen Impuls für eine glückliche Erfindung zu geben scheint. Wie schön ist z. B. im Adagio der einfache Gang des Violoncells, mit welchem dasselbe beginnt



zu dem schwungvollen der Violine umgebildet



welchen später mit gesteigerter Wirkung auch Bratsche und Violoncell in der angemessenen Lage aufnehmen. Die Wirkung, welche in demselben Adagio die Sprünge der Violine



hervorbringen, ist wohl nur unter diesen Umständen zu erreichen. Und doch dienen alle Klangmittel nur der harmonischen und contrapunktischen

Kunst, welche ein nicht nachlassendes reges Leben hervorzurufen weiß. Besondere Auszeichnung verdienen die Variationen. Der Reiz des volksliedartigen Thema wird gehoben durch die verschiedene Behandlung jedes Theils bei der Wiederholung, welche auch den Variationen eine eigenthümliche Abwechslung und Fülle giebt. Jede derselben ist mit sauberer Detailkunst ausgeführt und bietet ein ganz individuelles Charakterbild; von besonderer Art namentlich die letzte, in welcher die Bratsche zu einer sehr lebhaften Figur das Thema, auf seine einfachsten Hauptnoten, wie auf einen Grundriß zurückgeführt, als einen ernsten Cantus firmus durchführt. In dem Ganzen herrscht eine Frische und Schönheit der Erfindung, welche durch alle Schwierigkeiten nur gehoben und belebt erscheint. Man kann sich nichts anmuthig Reizenderes denken als das erste Trio des zweiten Menuetts; wie eine hell aus dem Grün hervorschimmernde Blume bezaubert es durch Zartheit und Reinheit.

Von der Erweiterung der Mittel, welche das Quintett darbot, hat Haydn zufällig keinen Gebrauch gemacht, während andere, wie Boccherini, auch diese Gattung cultivirten. Es scheinen ebenfalls äußere Veranlassungen gewesen zu sein, welche Mozarts vier große Saitenquintetts hervorgerufen haben, mit welchen er eigentlich die in den ersten Quartetts eingeschlagene Bahn verfolgt. Zwei derselben wurden im Frühjahr 1787 nach der Rückkehr von Prag[25]

C dur comp. 19. April 1787 (515 K.).
G dur comp. 16. Mai 1787 (516 K.).

die beiden letzten

D dur comp. Dec. 1790 (593 K.).
Es dur comp. 12. April 1791 (614 K.).

bald nach einander geschrieben, „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes" wie es in der Anzeige des Verlegers heißt[26].

Mozart hat stets die Bratschen verdoppelt[27] und nicht, wie Boccherini[28], in seinen 155 Quintetts fast immer die Violoncells, was auf Klangfarbe und Structur wesentlichen Einfluß übt. Das Violoncell

25 Im März 1788 kündigte Mozart (Wien. Ztg. 1788 Nr. 27 Anh.) drei neue Quintette — also das arrangirte in C moll mit diesen — in Abschrift für 4 Dukaten an.

26 Wien. Ztg. 18. Mai 1793 S. 1462.

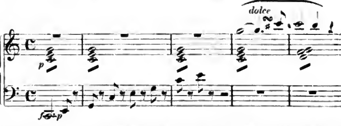
27 Ebenso auch in den unvollendeten Skizzen einer Reihe von Quintettsätzen (79—84 Anh. K.), von denen ein längeres Bruchstück in der Notenbeilage XI, 3 mitgetheilt ist.

28 Picquot not. sur L. Boccherini p. 19. 28 ff. 123 f.

erhält bei der Verdoppelung ein Uebergewicht, das durch den Reiz des Tons nur gefährlicher wird; die Vermehrung der weniger stark hervortretenden Mittelstimmen durch zwei Bratschen bietet für ein längeres Tonstück freieren Spielraum. Das Hinzutreten eines neuen Instruments erhöht die Freiheit der Melodienbildung wie der Harmonienführung, legt aber dem Componisten auch die Pflicht auf die vermehrten Stimmen selbständig zu beschäftigen. Eine Hauptaufgabe wird, der Klarheit wie der Charakteristik wegen, die Gruppirung der mannigfach zu combinirenden Stimmen. Der ersten Violine entspricht als Stimmführerin die erste Bratsche, auch das Violoncell ist durch die zweite Bratsche freier geworden; zu zweien, oder zu dreien können diese Stimmen die Melodie entweder abwechselnd oder in imitatorischer Verschlingung übernehmen; namentlich wird die Zertheilung eines Motivs unter verschiedene Instrumente gleich Frage und Antwort dadurch begünstigt. Ferner kann man zwei Abtheilungen einander gegenüberstellen, indem meistens die Violinen von einer Bratsche, die Bratschen vom Violoncell gestützt werden. Ganz besonders aber findet das von Haydn im Quartett zuerst angewandte Verstärkungsmittel zwei Stimmen in Octaven gehen zu lassen hier wirksame Anwendung, was im Trio des Menuetts vom Es dur Quintett (614 K.) zur Verdreifachung gesteigert ist. Endlich kann auch das Violoncell durch die Bratsche bequemer verstärkt werden als im Quartett. Ueberhaupt sind die meisten dieser Hülfsmittel im Quartett zwar nicht unanwendbar, allein sie finden erst im Quintett vollen Raum und Freiheit.
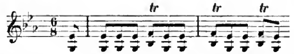
Auch die Wirkung des Quintetts soll keine massenhafte sein; auch sie beruht auf der charakteristischen Bewegung der Individuen, welche eine größere Freiheit erheischt, damit diese Bewegung mehrfacher und verschiedener Kräfte nicht allein als eine geordnete sondern als eine lebendige sich darstelle. Allerdings verlangen die zusammenwirkenden Kräfte, wenn sie sich vermehren, einen größeren Raum um sich thätig erweisen zu können, schon der größeren Tonmasse wegen. Sollen die Mittelstimmen ohne einander zu drücken sich frei bewegen, so müssen die äußeren Stimmen weiter auseinanderrücken, und dies hat auf die Melodienbildung wie auf den Klang einen bestimmten Einfluß, der Gesammteindruck wird kräftiger und glänzender. Aber auch nach anderen Seiten hin müssen die Dimensionen sich erweitern. Ein Thema, an dem fünf Stimmen sich wirklich betheiligen, eine Ausführung, bei welcher sie alle gehörig zu Wort kommen sollen, muß der ersten Anlage nach

für diese größere Ausdehnung geeignet sein. Das ursprüngliche Motiv des ersten Allegro im C dur Quintett (515 K.)
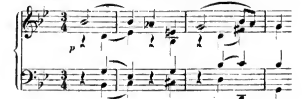


bedingt schon mit Nothwendigkeit die Fortführung des angegebenen Gedankens, erst nach dreimaliger modificirter Wiederholung gelangt es zu einem vorläufigen Abschluß. Um dies ganze Thema zu wiederholen, dazu hat es sich schon zu sehr eigentlich entwickelt; es setzt daher in C moll ein, wird durch harmonische Wendungen weiter geführt und, nachdem eine Weile ein Nebengedanke ausgeführt ist, von Neuem aufgenommen um so erst zum zweiten Thema überzuleiten: es tritt uns also schon eine organische Entwickelung des ersten Motivs entgegen. Natürlich wird nun auch das zweite Thema weiter ausgeführt, und endlich das den Theil abschließende Motiv, in welchem alle Stimmen zu einem allmählich anwachsenden Crescendo zusammengreifen, breit angelegt; der ganze Satz gewinnt mithin bedeutendere Dimensionen.

Knapp zusammengefaßt ist das Motiv des ersten Satzes im Es dur Quintett (614 K.)
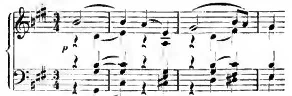


Es ist aber auch nur der Keim, aus dem der ganze Satz hervorwächst, der durch ein freies Spiel mit diesem Motiv gebildet wird; was daneben auftritt ist nur durch dasselbe hervorgerufen und hat nur durch seine Beziehung darauf Bedeutung. Wie energisch ist durch diese wenigen Takte, in welchen die Bratschen wie mit einem Hornsignal zum fröhlichen Jagen auffordern, die ungebundene Heiterkeit ausgesprochen, welche den ganzen Satz durchdringt. Ebenso bestimmt versetzt uns aber auch der Eingang des C dur Quintetts unmittelbar in die richtige Stimmung. Kräftige Entschlossenheit und sinnige Empfindung, welche jene wenigen Takte ruhig und klar aussprechen, bilden den Grundton des Ganzen, der auch in der lebhaftesten Bewegung gewahrt bleibt.

Ganz anders beginnt das G moll Quintett mit einer ausgebildeten Melodie von 8 Takten, welche deshalb auch in verschiedener Tonlage wiederholt wird. Wenig Instrumentalcompositionen sprechen leidenschaftlich erregte Stimmung mit so sinnlicher Energie aus wie dies G moll Quintett. Tiefer Schmerz wendet sich im ersten Satz an unser Mitgefühl, ein Schmerz, der klagt, seufzt, weint, der in schwärmerischer Erregtheit nur sich selbst fühlt, nur sich selbst fühlen will, und die einzige Befriedigung in den rücksichtslosen Ausbrüchen dieser Gefühle findet, bis die Kraft im Kampfe mit sich selbst ermattet. Aber der Kampf beginnt von Neuem im Menuett, und jetzt mischt sich ein Gefühl trotzigen Widerstrebens ein, ein Zeichen, daß noch gesunde Kraft da ist; schon im zweiten Theil bricht eine holde Erinnerung an glückliche Zeiten unwillkürlich durch, wird aber noch von den schmerzlichen Regungen zurückgedrängt: da dringt im Trio unwiderstehlich, wie durch höhere Macht, aber aus dem innersten Gemüth hervor die selige Gewißheit, daß es noch ein Glück giebt. Es ist einer jener scheinbar für jeden naheliegenden Züge, welche aber nur dem tief dringenden Blick des wahrhaften Genius sich offenbaren, wenn Mozart, nachdem der Menuett mit den schmerzlichsten Accenten in Moll geschlossen hat



unmittelbar darauf im Trio dieselbe Wendung in Dur eintreten läßt



und sie dann in einer Weise ausführt, daß nur eine leise Sehnsucht noch durch die sanft verhallenden Friedensklänge hindurchtönt. Diese Wendung entscheidet über den weiteren Verlauf der Entwickelung. Der nächste Satz — Adagio ma non troppo, con sordini — läßt uns in ein tiefverwundetes Gemüth blicken, das in ernster Prüfung bei sich

selbst einkehrt: ernste Betrachtung, Zweifel, Entschlüsse, starke Ausbrüche des noch grollenden Schmerzes wechseln mit einander, bis sich aus ihnen ein heißes Flehen um Trost hervorringt, das auch in Thränen die Gewißheit der Gewährung fühlt, so schließt dieser wunderbare Satz mit der Ruhe des Friedens, wie der erste in der Ruhe der Ermattung. Zwar kehrt der schon besiegte Schmerz wieder, aber sein Stachel ist abgestumpft, er schwindet in sich selbst um einem anderen Gefühl Platz zu machen; dieser Uebergang findet seinen nothwendigen Ausdruck in der Einleitung des letzten Satzes. Denn die neu gewonnene Empfindung ist nicht in Trost und Resignation beruhigt, sondern Freude, leidenschaftliche Empfindung des Glücks, welche ebenso schwärmerisch begeistert, ebenso nur von sich erfüllt in sinnlicher Erregung sich ausströmt, wie vorhin der Schmerz. Dieser jubelnde Dithyrambus fesselt den Zuhörer, nachdem das entgegengesetzte Interesse so lang und so stark in Anspruch genommen ist, nicht in gleichem Maaße — sympathisirt ja der Mensch stärker mit fremdem Leiden als mit fremdem Glück, wenn er gleich den eigenen Schmerz eher allein trägt als seine Freude. Dies völlige Umschlagen der Stimmung kann wohl eine gewisse Furcht erregen, daß auch sie wandelbar sein werde; wahr aber ist sie nichts desto weniger: der Jubel des letzten Satzes und der Schmerz des ersten gehören einer und derselben Natur an, die mit vollendeter Wahrheit künstlerisch wiedergegeben ist.

Unwillkürlich fragt man bei solcher psychologischen Entwickelung nach dem Menschen im Künstler, und unverkennbar sind dem Kunstwerk die Spuren von Mozarts Natur eingeprägt. Wollte man aber in den nächsten Lebensverhältnissen eine bestimmte Veranlassung suchen, so würde man gewiß irre gehen. Mozarts Situation war damals günstig, er war nicht lange erst mit Beifall und Geld reich belohnt aus Prag zurückgekehrt und genoß in der Jacquinschen Familie einen Verkehr, der ihn geistig und gemüthlich befriedigte. Allerdings verlor er bald darauf (26. Mai) seinen Vater, allein wer den Brief erwägt, welchen er an diesen im Gedanken an die Möglichkeit des Todes am 4. April richtete (S. 11 f.) — um die Zeit war er mit dem ersten Quintett in C dur beschäftigt —, der wird sich sagen daß die Stimmung des G moll Quartetts nicht durch den Gedanken an den sterbenden Vater eingegeben sein konnte. Die Quellen des künstlerischen Schaffens fließen tiefer, als daß sie von den nächsten Begegnissen des Lebens stets unmittelbar geweckt werden sollten. Der Künstler kann freilich nichts geben als was in ihm liegt und was er selbst erfahren hat, aber auch vom Musiker

bleibt Goethe's Wort wahr, daß im Kunstwerk nichts zum Vorschein komme, was der Künstler nicht erlebt habe, aber nichts so, wie er es erlebt habe.

Unabweislich ist auch die Frage, ob ein Musikstück, welches in einem treuen Seelengemälde die schwankende Bewegung leidenschaftlicher Empfindungen charakteristisch darstellt, zugleich den Normen und Gesetzen musikalischer Structur und Technik sich füge. Eine rein technische Zergliederung würde unzweifelhaft nachweisen, wie dies Quintett, indem es die Bedingungen musikalisch schöner Gestaltung durch den seltensten Verein von Erfindung und Einsicht zwanglos erfüllt, den hohen Grad formaler Vollkommenheit erreicht; und wer diesen Spuren nachgeht, wird sich überzeugen, daß die Wahrheit der psychologischen Entwickelung und die Schönheit der künstlerischen Form in ihren wesentlichen Manifestationen zusammenfallen und eins sind.

Der energische Ausdruck der Leidenschaft fehlt auch in den übrigen Quintetts, deren Grundcharakter gehaltener oder auch heiterer ist, nicht ganz. Die schärfere Charakteristik, welche durch die Betheiligung mehrerer Stimmen nothwendig wird, damit sie sich deutlich von einander absetzen, wird ja nur dadurch möglich, daß auch die Empfindung selbst bei ruhiger Haltung im Ganzen doch im Einzelnen sich beweglich und reizbar zeigt. Daher finden sich einzelne Schärfen und Herbigkeiten als Würze des Ganzen z. B. die Anwendung der kleinen None, mehrfach Folgen von Nonenaccorden im Quintencirkel, hier verhältnißmäßig häufig; und offenbar sind die Quintetts die Fundgrube für manche spätere Componisten gewesen, die von diesem gefährlichen Reizmittel übertriebenen Gebrauch gemacht haben.

Mit der schärferen Charakteristik hängt die größere Freiheit der Bewegung eng zusammen. Die Polyphonie ist das Lebenselement auch des Quintetts; alle Formen der contrapunktischen Schreibart finden um so geeignetere Anwendung, je mehr Stimmen zu beschäftigen sind. Die Finales der Quintetts in D und Es dur (573. 614 K.) können zeigen, daß Mozart alle Mittel, auch die strengeren, gehörigen Orts zu nützen wußte. Beide Sätze fangen in harmloser Heiterkeit an, aber aus dem leichten Spiel entwickeln sich sehr ernsthafte musikalische Combinationen; bald der, bald jener Gedanke, der nur so hingeworfen schien, wird näher vorgenommen und entwickelt, strenge und lockere Formen der Darstellung wechseln, natürlich und ungezwungen geht die eine aus der andern hervor oder leitet in dieselbe über, auch zugleich werden sie mit einander angewendet. Erfindsamkeit und Geschmack zeigen na-

mentlich die vielen feinen Detailzüge einer freien durch keine bestimmte Form vorgezeichneten Stimmführung, welche den einzelnen Stimmen den Reiz individuellen Lebens geben. Neben der polyphonen Schreibweise kommt auch die homophone zu vollerer Geltung, ohne je das maaßgebende Element zu werden. Selbst eine Melodie wie das zweite Thema im ersten Satz des G moll Quintetts, die wenn irgend eine durch sich selbst befriedigt, wird als Motiv polyphoner Darstellung benutzt.

Die freieste, wesentlich erweiternde und fortbildende Behandlung der Form macht sich in den Schlußsätzen geltend. Die übrigen Sätze sind völliger gegliedert, reicher ausgeführt und weiter ausgedehnt, allein die bereits fest bestimmten Grundzüge werden beibehalten; im Finale waren die Umrisse weniger fest gezogen und ließen sich mit leichter Hand auf mannigfache Art frei ausbilden.

Als ein Zweig der geselligen Musik war die sogenannte Harmoniemusik für Blasinstrumente, namentlich für Tafelmusik und Serenaden ungemein beliebt. Vornehme Herren hielten sich häufig statt eines vollständigen Orchesters wenigstens ihre eigene Harmoniemusik[29]. Kaiser Joseph hatte sich für die „Kais. Kön. Harmonie" acht ausgezeichnete Virtuosen ausgesucht[30], welche bei Tafel spielten, besonders wenn diese im kaiserlichen Lustgarten gehalten wurde; sie trugen dann außer den für diesen Zweck besonders geschriebenen Sachen auch arrangirte Opernstücke vor[31]. Reichardt rühmt den entzückenden Genuß, welchen ihm 1783 die Harmoniemusik des Kaisers wie des Erzherzogs Maximilian gewährte. „Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinstimmend: einige Sätze von Mozart waren auch wunderschön, von Haydn kam leider nichts vor"[32]. In angesehenen Wirthshäusern war ebenfalls durch eigene Harmoniekapellen dafür gesorgt, daß die Gäste bei der Tafel diesen Genuß nicht entbehrten[33].

Außer den großen, an öffentlichen Plätzen für das Publicum aufgeführten Serenaten[34], wurde die alte Sitte Ständchen vor

29 So reducirte der Fürst Graßalcovicz seine große Kapelle später auf eine Harmoniemusik (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 77 f.).

30 Es waren Trübensee und Wendt als Oboisten, die Gebrüder Stadler als Clarinettisten, Rub und Eisen als Hornisten, Kautzner und Druben als Fagottisten. Cramer Magaz. f. Mus. I S. 1400 f. musik. Korresp. 1790 S. 31.

31 Auch Mozart arrangirte die Entführung für Harmoniemusik (I S. 649).

32 A. M. Z. XV S. 668. (Schletterer Reichardt I S. 327.)

33 Vgl. Beil. XVI, 6. Mozart rühmte seinem Vater die gute Harmoniemusik bei Albert in München (3. Oct. 1777). Für die Tafel im Augarten war eine eigene Harmonie engagirt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 78).

34 Vgl. I S. 152. 722. Nicolai rühmt auch die Militärharmoniemusik sehr,

den Fenstern besonders am Namenstag zu bringen, fleißig geübt; da man wo möglich neue Stücke bei solchen Gelegenheiten zu produciren suchte, fanden die Componisten dadurch vielfache Beschäftigung[35]. Auch für diese Nachtmusiken waren Blasinstrumente besonders beliebt. Gewöhnlich beschränkte man sich auf sechs Instrumente, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts, man verstärkte sie aber auch wohl noch durch 2 Oboen. Eine solche achtstimmige Harmonie genügte selbst für fürstliche Tafel- und Nachtmusik, so bei Kaiser Joseph, beim Kurfürsten von Köln; auch in Berlin war bei einem Hoffest im Jahre 1791 die Musik während der Abendtafeln nicht anders besetzt[36]. Das Ständchen in Così fan tutte (21), sowie die Tafelmusik im zweiten Finale des Don Giovanni sind der Wirklichkeit nachgebildet.

Mozart verschmähte in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthalts auch diese Gelegenheit nicht sich vortheilhaft bekannt zu machen. Er schreibt seinem Vater (3. Nov. 1781):

> Ich bitte um Verzeihung, daß ich vergangenen Posttag nicht geschrieben habe — es war aber eben mein Namenstag [31. October], in der Frühe verrichtete ich also meine Andacht und — da ich eben schreiben wollte, so kamen mir eine Menge Gratulanten auf den Hals. Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopoldstadt zur Baronne Waldstätten, alwo ich meinen Namenstag zugebracht habe. Auf die Nacht um 11 Uhr bekam ich eine Nachtmusik von zwey Clarinetten, zwey Horn und zwey Fagott und zwar von meiner eigenen Composition. Diese Musik hatte ich auf den Theresientag [15. Oct.] für die Schwester der Frau [des Porträtmalers] v. Hickl gemacht, alwo sie auch wirklich das erstemal producirt wurde. Die sechs Herren, die solche exequutiren, sind arme Schlucker, die aber ganz hübsch zusammenblasen, besonders der erste Clarinettist und die zwey Waldhornisten. Die Hauptursache warum ich sie gemacht war, um dem Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu lassen, und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig gemacht. Sie hat auch allen Beyfall erhalten. Man hat sie in der Theresiennacht an dreyerley Orten gemacht; denn wenn sie wo damit fertig waren, so hat man sie wieder wo anders hingeführt und bezahlt.

Diese „etwas vernünftige" Composition ist die Serenate in Es dur (375 K.), welche Mozart durch Hinzufügung von zwei Oboen umgearbeitet hat, ohne Zweifel im Juni 1782, als er die Serenate in C moll für acht Blasinstrumente (388 K.f.) schrieb (I S. 649 f.). Für Arbeiten dieser Art hatte er damals mehr als eine Veranlassung. Der

welche alle Abende vor der Hauptwache auf dem Hofe aufgeführt wurde (Reise IV S. 558).

35 Carpani Haydine p. 81, Gyrowetz Biogr. S. 5.

36 Musik. Korr. 1791 S. 366.

Kaiser wie der Erzherzog Maximilian waren aufmerksam auf ihn geworden (I S. 636), und da Reichardt 1783 Compositionen Mozarts bei Hofe hörte, so scheint der Versuch Stracks Protection zu gewinnen in dieser Hinsicht gelungen zu sein. Im Jahr 1782 aber verhandelte auch der Fürst Liechtenstein mit Mozart wegen Einrichtung einer Harmoniemusik (I S. 645), und mit Martin hatte er die Concerte im Augarten übernommen, an welche sich vier große öffentliche Nachtmusiken anschlossen (I S. 722).

Beide Serenaten sind vorzügliche, weit über die gewöhnliche Unterhaltungsmusik dieser Art hervorragende Compositionen, durch Stil und Behandlung Vorläufer der größeren Kammermusik. Der erste Satz der Serenate in Es dur hatte ursprünglich zwei Theile, die Mozart bei der Umarbeitung in einen Satz zusammenzog, dem er durch Wegstreichen längerer Wiederholungen eine knappere Fassung gab. Uebrigens ist durch das Hinzutreten der Oboen allerdings größere Abwechselung und Fülle gewonnen; man gewahrt aber noch deutlich, daß sie erst dem fertigen Werk zugesetzt sind. Das Ganze hat den echten Charakter einer Nachtmusik. Nach einer glänzenden Ankündigung tritt unerwartet ein klagendes Motiv ein, das wie in Seufzern sich verliert, um mit um so größerer Innigkeit sich wieder aufzuschwingen. Deutlich spürt man die liebeswarme Stimmung der Entführung im Adagio, aus dessen schönem durch alle Stimmen sich schlingendem Gesang man das innige Zwiegespräch Liebender vernimmt. Im Schlußrondo herrscht eine frische und gesunde Fröhlichkeit; der unverkennbare Anklang an volksthümliche Weisen widerstreitet nicht einer durch contrapunktische und harmonische Feinheiten interessanten Ausführung[37].

Die Serenate in C moll macht keineswegs denselben Eindruck einer heiteren Huldigung. Die ernste Stimmung nimmt nicht den Charakter des Schmerzlichen oder Wehmüthigen, sondern, vorzüglich im ersten Satz, einer kräftigen Entschlossenheit an. Bezeichnend ist vorzüglich das zweite Thema, dessen ausdrucksvolle Melodie auch durch ihre rhythmische Structur bemerkenswerth ist. Sie besteht aus zwei sechstaktigen Perioden, von welchen die erste aus zwei Gliedern von je drei Takten
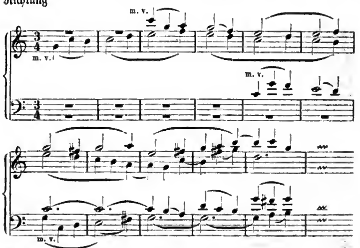


37 Die Serenate hat zwei Menuetts, von denen der zweite ganz besonders sich dem Haydnschen Charakter nähert. Vielleicht sollten sie bei der Umarbeitung fortbleiben, denn Mozarts eigenhändiger Partitur sind sie nur in Abschrift beigelegt.

gebildet ist; nachdem dieselbe wiederholt wurde, schließt sich die zweite aus denselben melodischen Elementen gestaltete, aber aus drei Gliedern von je zwei Takten gebildete Periode



an, welche ebenfalls wiederholt wird. Beim ersten Auftreten bildet es einen schönen Gegensatz gegen den leidenschaftlichen Anfang und begründet den kräftig heiteren Abschluß des ersten Theils, während es im zweiten Theil durch die Versetzung in Moll den düster erregten Schluß des Satzes herbeiführt. Die beruhigte Stimmung des Andante hält den ernsten Grundcharakter des Ganzen fest, ohne bei großer Zartheit des Ausdrucks weich oder sehnsüchtig zu werden. Im Menuett hat sich Mozart ein contrapunktisches Späßchen gemacht. Oboen und Fagotts führen einen zweistimmigen Canon in der Octave, während Clarinetten und Hörner als Füllstimmen benutzt sind. Im vierstimmig gehaltenen Trio, führen Oboen und Fagotts je einen zweistimmigen Canon (al rovescio) aus, in welchem die antwortende Stimme Rhythmus und Intervalle genau wiedergiebt, die letztere aber in umgekehrter Richtung



Kunststücke der Art müssen, wie es hier der Fall ist, rund und leicht herauskommen, daß sie durch einen glücklichen Wurf so geworden zu sein scheinen, die Schwierigkeiten der formellen Vollendung dürfen nur eine eigenthümliche Würze des Wohlklangs ausmachen. Der letzte Satz

in Variationenform geht aus einer unruhig bewegten Stimmung allmählich in eine beruhigte über und schließt, indem er das Thema in Dur aufnimmt, frisch und kräftig.

Diese Serenate ist am meisten bekannt in der Form eines Quintetts für Saiteninstrumente, zu welchem es von Mozart wahrscheinlich vor 1784 umgearbeitet wurde (406 K.). Im Wesentlichen ist dadurch nichts geändert, nur der Gang der Mittelstimmen, Begleitungsfiguren u. dergl. ist hie und da modificirt worden. Allein einzelne Stellen und Sätze, besonders das Andante und noch mehr das Finale, haben durch die veränderte Klangfarbe sehr verloren.

Andere Divertimenti für Harmoniemusik, welche unter Mozarts Namen veröffentlicht sind, haben weder innere noch äußere Gewähr der Echtheit [38].

Ganz für sich steht ein Adagio in B dur für zwei Clarinetten und drei Bassethörner (411 K.), über dessen Entstehung nichts Näheres bekannt ist [39]. Die Combination dieser Instrumente weist hier, wie bei anderen Compositionen (S. 48. 99), auf eine bestimmte, vielleicht freimaurerische, Veranlassung hin, wie denn ein einzelnes selbständiges Adagio wohl nur für einen besonderen Zweck componirt wurde. Die Zusammenstellung der nah verwandten Instrumente, mit ihrem vollen und weichen, in den tiefen Lagen dunkleren Ton bringt schon durch die Klangfarbe einen ernsten und feierlichen Eindruck hervor, wie er dem Gesammtcharakter einer milden aus tiefer Bewegung hervorgegangenen Ruhe entspricht.

Diese Arbeiten für Harmoniemusik zeichnen sich durch die feine Behandlung der Blasinstrumente, ohne ihnen virtuosenmäßige Leistungen zuzumuthen, aus. Haben wir hier Studien für die Behandlung der Blasinstrumente als wesentlicher Elemente des vollständigen Orchesters vor uns, so legen sie auch ein vortheilhaftes Zeugniß für die Leistungen der Instrumentalisten ab, bei denen man nicht allein Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, sondern auch Verständniß für die Feinheiten des Details und seelenvollen Vortrag erwarten konnte.

Die Instrumentalmusik leistete zu jener Zeit in Wien überhaupt sehr Bedeutendes. Eine große Anzahl brauchbarer, zum Theil ausgezeich-

---

38 Der Anfang eines achtstimmigen Allegro's ist unter den Entwürfen (96 Anh. K.).

39 Von einem Adagio für Clarinette und drei Bassethörner waren die ersten Takte aufgezeichnet (93 Anh. K.), etwas weiter geführt war ein Allegro für zwei Clarinetten und drei Bassethörner (95 Anh. K.).

neter Künstler war dort vereinigt. Außer den beiden vortrefflich besetzten kaiserlichen Orchestern, welche in der deutschen und italiänischen Oper sowie beim deutschen Schauspiel thätig waren, außer den Privatkapellen vornehmer Häuser gab es noch freie Vereinigungen von Musikern, um größere oder kleinere Orchester wo man ihrer bedurfte zu stellen; und öffentliche wie Privatconcerte waren, wie wir gesehen haben, ungemein häufig. Die Besetzung war in der Regel nach jetzigem Maaßstab keine starke. Im Opernorchester waren die Blasinstrumente einfach, jede Violine sechsfach besetzt, dazu vier Bratschen, drei Violoncells und drei Bässe [40]. Bei besonderen Veranlassungen wurde das Orchester auch wohl verstärkt (I S. 612), allein die meisten Orchestercompositionen verrathen selbst durch ihre Behandlung, daß sie nicht auf große Massen berechnet sind. Die Reinheit und Gleichmäßigkeit in Stimmung und Ton, den belebten Vortrag der Wiener Orchester lobt ein Berichterstatter ausnehmend, der freilich kein Kenner zu sein scheint, aber das allgemeine Urtheil wiedergiebt [41]. Schwerer wiegt das Lob Nicolai's, eines aufmerksamen Beobachters, der die Leistungen der Wiener Orchester mit denen anderer Kapellen einsichtig verglich [42]. Und doch gesteht er, als er bald darauf das Münchner Orchester hörte, es habe seine hochgespannten Erwartungen vom Mannheimer Vortrag sehr übertroffen, und beim Anfange eines Allegro sei er vollständig überrascht worden [43]. Es war also von keiner geringen Bedeutung, daß Mozart Reichthum und Kunst des Mannheimer, Münchner, wie auch des Pariser Orchesters genau studirt und sich mit ihnen versucht hatte, um was er dort erworben mit den Wiener Kräften und Mitteln zu vollenden. Hiedurch war er in großem Vortheil gegen Haydn, der allein die Esterhazysche Kapelle zu seiner Verfügung hatte und nur bei seinen Besuchen in Wien großartigere Aufführungen hörte. Die Leistungen der Wiener Orchester aber wurden besonders durch die Anforderungen, welche Mozart an sie, namentlich an die Blasinstrumente stellte, wesentlich gehoben. Zu den gleichzeitigen Componisten, welche sich beeiferten die Vortheile der reicheren Instrumentation auszubeuten, muß man vor allen Haydn zählen. Unbestritten bleibt ihm das Verdienst in der Symphonie dem freien Ausdruck der künstlerischen Individualität durch die Instrumental-

40 So giebt es Meyer (L. Schröder I S. 357) für das Jahr 1781 an (vgl. A. M. Z. XXIV S. 268), und damit stimmen noch die Verzeichnisse im Jahrb. d. Tonkunst 1796 S. 92 ff. überein.

41 K. R[isbeck] Briefe üb. Deutschld. I S. 279 f.
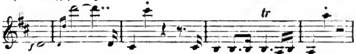
42 Nicolai Reise IV S. 542 f.

43 Nicolai Reise VI S. 702 f.

musik das größte Gebiet erobert, die Formen derselben festgestellt, sie mit reichem Gehalt erfüllt und in genialer Vielseitigkeit entwickelt zu haben: das reich ausgestattete, lebendig organisirte und fein gegliederte Orchester hat er nicht an Mozart überliefert, sondern von ihm empfangen. Als Greis äußerte Haydn einmal gegen Kalkbrenner, wie traurig es sei, daß der Mensch sterben müsse, ohne erreichen zu können was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ichs verstehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden“ 44.

Von den sieben Wiener Symphonien componirte Mozart die erste in D dur (Part. 5. 385 K.) auf den Wunsch des Vaters für eine Salzburger Festlichkeit im Sommer 1782 im Gedränge verschiedener Beschäftigungen in kaum vierzehn Tagen und sandte die einzelnen Sätze wie sie fertig wurden seinem Vater zu (I S. 649 f.). Kein Wunder daß er, als sie ihm später wieder zu Gesicht kam, „ganz surprenirt wurde“, weil er „kein Wort mehr davon wußte“. Für die Aufführung in Wien (3. März 1783), reducirte er sie durch Weglassung des Marsches und des einen Menuetts auf die üblichen vier Sätze und verstärkte nachträglich die Blasinstrumente im ersten oder letzten Satz in sehr wirksamer Weise durch Flöten und Clarinetten.

Der Charakter des Festlichen, Rauschenden entspricht der ursprünglichen Veranlassung, auch in der Behandlung der einzelnen Sätze ist der Einfluß der alten Serenatenform noch kenntlich. Das erste Allegro hat nur das eine Grundmotiv, mit welchem es beginnt und das in kühnem Aufschwung
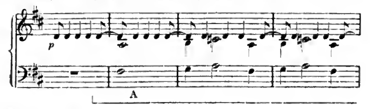


mit Festigkeit und Energie seinen Platz einnimmt, den es nicht wieder aufgiebt, und durch herbe Dissonanzen von wundervoller Kräftigkeit und Frische siegreich bis zu Ende fortschreitet. Was daneben auftritt ist wesentlich aus diesem Grundgedanken hervorgegangen, ein selbständiges Motiv kommt außerdem gar nicht zum Vorschein, der ganze Satz ist eine fortlaufende Behandlung dieses Thema's. Daher wird der erste Theil nicht wiederholt, die Durchführung, die wiederum dasselbe Thema ergreift, ist kurz gehalten, der ganze Satz weicht von der gewöhnlichen Form eines ersten Symphoniesatzes merklich ab. Das

44 So erzählte mir Kalkbrenner 1837 in Paris.
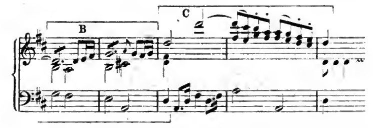
Andante ist in der einfachsten Liedform, zierlich und fein, ohne tiefere Ansprüche; der Menuett glänzend und frisch (I S. 218). Das ziemlich lang ausgeführte Schlußrondo ist lebhaft und glänzend, keineswegs unbedeutend, wenn es auch dem ersten Theil an Kraft und Feuer nicht gleichkommt.

Eine zweite Symphonie schrieb Mozart in größter Eile im Nov. 1783 bei der Durchreise in Linz, wahrscheinlich in C dur (Part. 6, 425 K.), welche mit einer anderen kleinen Symphonie in G dur (Part. 6, 444 K.) deutliche Spuren, von dem Studium der Haydnschen Symphonien und dem directen Einfluß derselben trägt (S. 7 f.).
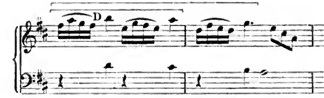
Zwischen diesen Symphonien und der nächsten in D dur (Part. 1, 504 K.) liegen mehrere Jahre. Sie war für die Winterconcerte am 6. Dec. 1786 geschrieben, und fand besonders in Prag, wo sie Mozart im Januar 1787 aufführte, den außerordentlichsten Beifall[45]. Die lange Reihe der Claviercompositionen und Figaro gingen derselben voran, man ist berechtigt höhere Ansprüche zu machen. Auf den ersten Blick gewahrt man eine andere Behandlung des Orchesters; es ist vollkommen organisirt, und im Zusammenwirken wie im Detail zeigt sich die lebendige Bewegung selbständiger Individualität. Der Gesammtton der Instrumentation ist sehr klar, glänzend, hie und da eher etwas scharf, aber dieser Ton ist als der richtige absichtlich gewählt. In dem Umstand daß dem ersten Allegro eine feierliche Einleitung vorgesetzt ist, in einzelnen Zügen des Andante z. B. dem epigrammatischen Schluß, vielleicht auch des letzten Satzes, mag man noch Spuren Haydnschen Einflusses finden, in allem Wesentlichen haben wir hier den ganzen Mozart. Das feierliche, breite Adagio ist eine angemessene Vorbereitung auf das Allegro, das seinem Gesammtcharakter nach ein thatkräftiges Streben lebhaft, aber mit Ernst ausdrückt. In diesem Allegro liegt nun die Form eines großen Symphoniesatzes ausgebildet vor uns. Das Hauptmotiv wird nicht allein zu Anfang vollständig ausgesprochen



45 Niemetschek Biogr. S. 41.

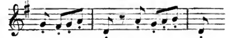


sondern es kehrt nach einem Halbschluß auf der Dominante, wobei eine charakteristische Figur



hervortritt, wieder, so daß nun die Periode B selbständig weiter ausgeführt wird. Nun erst, mit einem vollständigen Schluß in der Dominante tritt das zweite, sehr charakteristische und eigenthümlich behandelte zweite Motiv auf; den Abschluß des Theils leitet die Figur D ein, so daß auch ein Glied des Hauptmotivs A wieder berührt wird. Der Durchführung im zweiten Theil wird zunächst das dritte Glied des ersten Thema's C zu Grunde gelegt. Diese beiden Takte, die dort nur als eine vermittelnde Passage erschienen, werden hier als selbständiges Motiv imitatorisch behandelt, bald tritt B als Gegenmotiv, dann auch D hinzu, alle drei werden gemeinsam bearbeitet, Nebengedanken des ersten Theils kommen auch wieder zum Vorschein, bis der Hauptgedanke A auf der Dominante nach D moll hinweisend eintritt, die anderen Motive drängen sich gleichzeitig hinzu, und auf einem langen Orgelpunkt gleiten sie in allmählicher Beruhigung in das erste Motiv zurück, mit dem die in manchen Punkten modificirte Wiederholung des ersten Theils beginnt. In dieser auch räumlich ausgedehnten Durchführung werden alle Keime des Grundgedankens nach allen Seiten hin entwickelt, hier ist lebendiges Ringen und Streben. Was im ersten Theil gleichsam nur hingestellt war, erscheint nach dieser Verarbeitung der einzelnen Elemente bei der Wiederholung wie in einer höheren Potenz, gerechtfertigt und begründet, und erweckt deshalb auch im Hörer eine größere Befriedigung. Vom schönsten Liebreiz ist das frühlingsfrische Andante. Bei der größten

Zartheit wird der Ausdruck der Empfindung nicht weich und streift nur einigemal vorübergehend an den Ton des Sehnsüchtigen; den besonderen Charakter aber giebt ihm das kurze, wie abbrechende Motiv



welches im Unisono oder imitirt zwischen Oberstimme und Baß in verschiedenen harmonischen Wendungen bald neckisch herausfordernd, bald bedenklich zurückhaltend sich durch das Ganze hindurchzieht. Der letzte Satz — denn diese Symphonie hat keinen Menuett — entfaltet die größte Regsamkeit und Lebhaftigkeit ohne irgend eine ausgelassene Laune zu verrathen; diese heitere Rührigkeit entspricht der festen Haltung welche auch in den übrigen Sätzen herrscht. Es ist die mittlere Stimmung, welche in vielen Tondichtungen Mozarts, wie Ambros (Gränzen der Mus. u. Poesie S. 56) bemerkt, „keine Folge der Unfähigkeit zu einem Fluge in höhere Regionen ist, sondern einer edlen, maßvollen Ausgeglichenheit aller Kräfte, die einander im schönsten Gleichgewicht halten". Das Wesen derselben ist, um ästhetische Ausdrücke der Alten zu gebrauchen, mehr e t h i s c h als p a t h e t i s c h; der Charakter, das Feste und Bleibende, findet in ihnen seinen Ausdruck mehr als die Leidenschaft, die vorübergehende, momentane Erregung. Ein in diesem Sinn ethisches Kunstwerk nimmt gegen das pathetische keineswegs eine untergeordnete Stufe ein, es setzt vielmehr eine energische Vertiefung und sichere Kraft des Künstlers voraus, der auf den viel unmittelbarer und verständlicher wirksamen Ausdruck der Leidenschaft verzichtet.

Es vergingen anderthalb Jahr, bis Mozart sich wieder der Symphonie zuwandte; dann entstanden im Sommer 1788 innerhalb anderthalb Monate die drei Symphonien in Es dur (26. Juni), G moll (25. Juli) und C dur (10. Aug.), welche man jetzt meistens im Sinne hat, wenn von Mozarts Orchestercompositionen die Rede ist. Daß wesentlich verschiedenartige Werke von solcher Bedeutung in so kurzer Frist geschrieben werden konnten, ist wiederum ein Beweis, daß die Seele des Künstlers unter den mannigfachsten Eindrücken des Lebens unaufhörlich arbeitet und schafft, und daß im Verborgenen geheimnißvoll die Fäden zusammenschießen, aus welchen sie das Kunstwerk webt und wirkt. Sie offenbaren Mozarts vollendete Meisterschaft das Orchester durch freie Bewegung und seelenvollen Gesang zum ausdrucksvollen Organ der künstlerischen Stimmung zu machen, wie Rich. Wagner sagt:

Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdrucks im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. — So erhob er die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentalen zu der Höhe, daß sie die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte [46].

Dies ist nur durch die feinste Ausbildung der einzelnen Instrumentalkräfte nach ihrer individuellen Eigenthümlichkeit für die zartesten Nuancen des Ausdrucks zu erreichen. Schon die Verschiedenheit der Tonfärbung, welche jede dieser Symphonien in Uebereinstimmung mit ihrem Gehalt charakterisirt, läßt die Sicherheit würdigen, mit welcher Mozart die Töne zu einem durchgebildeten, harmonischen Colorit wählt und mischt, damit jede Einzelheit am rechten Platz, in der richtigen Beleuchtung ihre volle Wirkung thue. Nicht leicht wird man Stellen finden, in denen die Klangwirkung der ursprünglichen Intention nicht zu entsprechen scheint; so wie er es hörte und wollte, so klingt es auch. Dieselbe Sicherheit, dasselbe Maaßhalten gewahrt man in allen Richtungen der künstlerischen Gestaltung; nirgends ist ein Ueberschuß dessen was der Künstler gewollt hat gegen das was er erreichen konnte, überall volle Befriedigung, schöne Vollendung.

Die Symphonie in Es dur (543 K. Part. 3) erscheint als ein wahrer Triumph des Wohllauts. Mozart hat hier Clarinetten angewendet, und die Verbindung derselben mit den Hörnern und Fagotts bringt jene volle, markige und saftige Klangfarbe hervor, welche im modernen Orchester ein so wesentliches Element geworden ist, die durch das Hinzutreten der Flöte ein helles Licht, durch den Zusatz der Trompeten einen frischen Glanz erhält. Es genügt an die schönen Stellen im Andante wo die Blasinstrumente sich imitirend eintreten, oder an das reizende Trio des Menuetts zu erinnern, um klar zu machen, von welcher Be-

46 Rich. Wagner Kunstwerk der Zukunft S. 85. Gerade diese „Cantabilität" macht Nägeli zum größten Vorwurf für Mozart, der nach ihm „ein unreiner Instrumentalcomponist genannt werden muß, der die Cantabilität mit dem freien instrumentalischen Ideenspiel auf tausendfache bunte Art vermengte und vermischte, vermöge seiner Empfindungsgabe, seines Ideenreichtbums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunstgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte" (Vorlesungen S. 157). Unserer Zeit erscheint es gewiß sehr auffallend, Mozart als das aufregende, verwirrende Element der Kunstentwicklung aufgefaßt zu sehen, und Nägeli meinte es sehr ernst und aufrichtig mit der Musik.

deutung die Wahl dieser Klangfarben für den charakteristischen Ausdruck ist. Der üppige Reiz des Wohllauts, der Glanz einer zur vollsten Reife erblüheten Schönheit, mit welchen diese Symphonie wie gesättigt ist, daß sie einen Eindruck macht, wie wenn das Auge durch die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines schönen Sommertags entzückt wird, sind der volle Ausdruck für das Gefühl einer in sich befriedigten Glückseligkeit. Nicht eine nur im sinnlichen Genuß schwelgende Erregung, sondern die Empfindung des Glücks, welche auf dem Gefühl der vollen Gesundheit und Kraft, des durch nichts gestörten Vermögens zu schaffen und zu genießen, der liebevollen Hingabe an ein schönes und reiches Dasein beruht, durchdringt voll und rein dieses köstliche Tongebilde und verleiht ihm seine Schönheit. Wie selten ist dem Menschen dieser ungetheilte Genuß des Glücks und der Freude im Leben vergönnt, wie selten gelingt es der Kunst ihn ganz und rein zu verklären! Und wie reich spricht sich diese Empfindung hier aus! Mit dem Gefühl des Stolzes im Bewußtsein eigener Kraft in der prachtvollen Einleitung, während das Allegro behagliches Genießen bald mit einer gewissen Beschaulichkeit, bald in heiterer Fröhlichkeit, bald in thatkräftiger Regung, stets in gehobener, edler Fassung ausdrückt. Im Andante streifen zwar einzelne leichte Schatten in die ruhige, sommerabendliche Stimmung, aber sie lassen die milde Klarheit des Gemüths nur um so deutlicher hervortreten, das bei sich selbst einkehrt um seines inneren Friedens froh zu werden. Das ist die echte Quelle eines heiteren Uebermuths, wie er in den letzten Sätzen herrscht, der nicht aus einem inneren Zerwürfniß, sondern aus der Freude an der eigenen Kraft und aus der Lust am Dasein hervorgeht. Der letzte Satz namentlich entfaltet eine neckische Jovialität, welche bei Haydn häufiger als bei Mozart ist, wahrt aber durch die feine und edle Haltung der schalkhaften Laune sehr glücklich den in den vorhergehenden Sätzen festgehaltenen Ton. Harmonische, und ganz besonders rhythmische Ueberraschungen geben diesem Satze sein eigenthümliches Gepräge. So ist es von äußerst komischer Wirkung, wenn die Blasinstrumente das von den Geigen begonnene Thema fortsetzen wollen, aber weil jene ihren eigenen Weg fortsetzen, wie aus dem Context gebracht wieder abbrechen und verstummen. Diesem neckischen Charakter entspricht auch der scherzhafte Schluß, der Nägeli (Vorlesungen S. 158) „so stillos unschließend“ erscheint, „so abschnappend, daß der unbefangne Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht“ [47].

---

47 E. T. A. Hoffmann sagt von dieser „Schwanengesang“ benannten Sympho-

Den geraden Gegensatz bildet die G moll Symphonie (550 K. Part. 2). Schüttete dort Mozart ein reiches Füllhorn von Glück und Freude aus, so läßt er hier nur Schmerz und Klage vernehmen. Im Klavierquartett (comp. Aug. 1785) und im Quintett (comp. 16. Mai 1787) in G moll ist die Stimmung eine verwandte, allein während dort der Schmerz sich beruhigt oder gar in Jubel umschlägt, wächst er hier in fortdauernder Steigerung bis zu einer wilden Lust, die den Schmerz übertäuben will. Mit leiser Klage beginnt der unruhig bewegte erste Satz, welche durch die Regung einer ruhigeren Empfindung im zweiten Thema [48] kaum unterbrochen wird; im zweiten Theil wächst in der Durchführung der Ausdruck der sanften Klage



zu den schneidendsten Schmerzensrufen, aber im Ringen und Kämpfen sinkt die Kraft des Widerstands wieder zur Klage herab. Dagegen tritt im Andante die tröstliche Empfindung in den Vordergrund; kein Ausruhen im sicheren Bewußtsein des inneren Friedens, vielmehr ein Streben und Sehnen nach demselben in ernster Gefaßtheit, die sich selbst bis zu heiterem Spiel zu erheben sucht [49]. Mit dem Menuett aber tritt eine andere Wendung ein. Ein entschlossener Widerstand wird mit gesammelter Kraft begonnen, festen Schrittes geht es auf den Feind zu, ver-

nie (Fantasiest. I, 4 Werke VII S. 56): „Liebe und Wehmuth tönen in holden Geisterstimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen". A. Apel hat die Symphonie in ein Gedicht umzusetzen versucht, das den Charakter der einzelnen Sätze in Worten nachbilden soll (A. M. Z. VIII S. 453 ff.). Vgl. Ludw. Bauers Schriften S. 471.

48 Es ist charakteristisch, daß im ersten und letzten Satz das zweite Thema seine wahre Bedeutung erst erhält, als es zum zweitenmale in Moll auftritt; in der Durtonart ist es ungleich weniger ausdrucksvoll.

49 Im Andante ist ein lange fortgepflanztes Versehen durch Schumann richtig erkannt worden (N. Ztschr. XV S. 150. ges. Schr. IV S. 62 f.). In beiden Theilen sind je vier Takte (I 29—32, II 48—51) nur mit veränderter Instrumentation nach einander wiederholt, was ganz unerträglich ist, da so derselbe Uebergang von Des dur nach B moll (Ges dur: As moll) zweimal neben einander steht. Ein Blick auf die Originalpartitur macht die Sache klar. Mozart hatte ursprünglich die vier Takte 33—36 (II 52—55) geschrieben, dann auf einem Nebenblatt, vielleicht zur Erleichterung, die andere Version hinzugefügt; durch Irrthum sind nachher beide neben einander abgeschrieben. Daß er die Zweiunddreißigstel-Figur den Blasinstrumenten eigentlich zugedacht hatte, geht auch aus der gleich zu erwähnenden Bearbeitung mit Clarinetten hervor, wo sie diesen gegeben ist.

gebens — auch diese Kraftanstrengung löst sich in Klagen auf. Daher kann denn auch der süße Trost, der im Trio weicher und zarter als im Andante sich vernehmen läßt, nicht dauernd befriedigen; noch einmal wird der Kampf versucht und verhallt wieder in Klagen. Frieden bringt hienach auch der letzte Satz nicht, sondern eine wilde Lust, die den Schmerz austoben lassen und sich im Genuß desselben sättigen will, stürmt durch denselben in unruhiger Hast und Aufregung. Von den Mozartschen Symphonien ist diese die leidenschaftlichste; indessen hat der Meister auch hier nicht vergessen, daß „die Musik auch in der schauervollsten Lage Musik bleiben soll" (I S. 677) und im charakteristischen Ausdruck der Leidenschaft die Schönheit bewahrt [50]. Was Goethe vom Laokoon sagt, das findet auch hier seine Anwendung (Werke XXIV S. 233): „Wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht". Und in dem Sinne, in welchem Goethe den Laokoon anmuthig zu nennen wagt, wird auch dieser Symphonie trotz starker Schärfen und Härten Niemand die Anmuth absprechen [51]. Der Natur der Sache nach werden die Darstellungsmittel hier ganz anders wie in der Es dur Symphonie verwendet. Die Umrisse sind schärfer geführt und gegeneinander gestellt, ohne die reichen Ausfüllungen, welche dort einen so vollen und glänzenden Eindruck machen; dadurch wird theils eine große Klarheit theils eine gewisse Strenge und Herbigkeit erreicht. Dem entspricht auch die Instrumentation; sie ist nicht allein auf ein knapperes Maaß beschränkt, sondern hat durchgehends einen scharfen,

50 Palmer (evangel. Hymnologie S. 246) findet in dieser Symphonie keinen Schmerz, sondern lauter Lust und Leben.

51 H. Hirschbach sagt, wie es scheint in vollem Ernst (N. Ztschr. f. Mus. VIII S. 190): „Giebt es doch noch überall Leute genug die vor jedem Beethovenschen Werk hinauslaufen; höchstens finden dieselben noch seine ersten Symphonien erträglich, das andere ist barock, unklar u. s. w., aber die G moll Symphonie von Mozart ist ihnen ein großes Meisterwerk, während hie und da wohl einer sein mag, der denkt: diese sogenannte Symphonie verdient eigentlich gar nicht diesen Namen, sondern ist ein weder durch Erfindung noch durch Arbeit hervorragendes, gewöhnliches mildes Musikstück, das zu schreiben (wenn man alle tieferen Anforderungen unserer Zeit bei Seite setzt) durchaus nicht so schwer fallen müßte, und das Beethoven wahrscheinlich nicht für ein so großes Meisterwerk gehalten hat".

mitunter schneidenden Charakter. Bei einer späteren Aufführung hat Mozart der Klangfarbe mehr intensive Kraft und Fülle durch hinzugefügte Clarinetten gegeben. Auf einem besonderen Blatte arbeitete er die ursprünglichen Oboenstimmen um, theilte charakteristische Partien den Clarinetten, andere den Oboen allein zu, während sie häufig auch zusammenwirken; nur im Menuett setzte er keine Clarinetten hinzu.

Von ganz verschiedenem Charakter ist endlich die letzte Symphonie in C dur (551 K. Part. 4), in mehr als einem Betracht die größte und höchste, obgleich sie weder so leidenschaftlich bewegt wie die G moll Symphonie noch so üppig reizend wie die in Es dur ist[52]. Vor allem fällt die Würde und Feierlichkeit in der ganzen Haltung auf, welche im ersten Satz in einen glänzenden Pomp hinüberstreift, an dessen stattlicher Ausbreitung unleugbar auch das Behagen an dem prächtigen Klang seinen Antheil hat. Aber diese äußere Pracht ist die Aeußerung eines wirklich vornehmen Sinnes, tüchtige Kraft und männliche Würde durchdringen das Ganze. Leidenschaftliche Erregung tritt nicht hervor, aber neben lebendiger Kraft anmuthige Zartheit und eine hoch gehobene Heiterkeit, welche in dem schon früher (S. 148 vgl. II S. 23) ausgezeichneten Motiv, das zum Schluß des ersten Theils überraschend eintritt, in wunderbarer Klarheit hell aufleuchtet. Die Tiefe der Empfindung offenbart in höherem Grade das Andante, welches in seiner schönen Ruhe uns auch die leidenschaftlichen Regungen und Kämpfe offenbart, aus denen sie hervorgegangen ist. Wie stark und herbe diese aber auch ausgesprochen werden, so bilden sie doch nur den Hintergrund eines Seelenfriedens, den sie nicht mehr trüben können, der seiner selbst so gewiß ist, daß er auch gewaltig erschütternde Eindrücke heraufbeschwören und beherrschen kann. Gewährt diese zur edelsten Milde gereifte, wahrhaft sittliche Kraft einen erhebenden Eindruck, so ruft der Menuett jenes heitere Motiv des ersten Satzes wieder ins Gedächtniß. Es ist ein elastischer Schwung in der Bewegung, für welche die Uebung der Kräfte Spiel und Genuß ist, von einer Feinheit und einem Adel getragen, daß sich der Hörer in ein reineres Element entrückt glaubt, in welchem er leicht und mühelos lebt wie die homerischen Götter. Das Finale ist jenes Meisterwerk staunenswerther contrapunktischer Kunst, welches auch dem dieser Meisterschaft und ihrer Bedingungen völlig unkundigen Zuhörer den vollkommen befriedigenden Eindruck
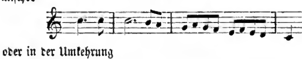
52 Man hat derselben, ich weiß nicht wann und wo, den Namen der Jupiter-Symphonie gegeben, wohl mehr um die Majestät und den Glanz derselben zu bezeichnen als in der Absicht eine tiefsinnige Symbolik anzudeuten.

eines prachtvollen aus dem freien Zusammenwirken der edelsten Kräfte hervorgehenden ritterlichen Spiels macht, wie ihn die vorhergehenden Sätze hervorgerufen haben. In dem Hauptthema, mit welchem es beginnt

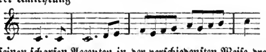
finden wir das Motiv wieder, das Mozart von früher Jugend an so viel beschäftigt hat (I S. 261 f.); hier scheint er damit haben abschließen zu wollen. Zunächst nimmt er es zum Fugenthema, später kommt es auch in der Umkehrung vor
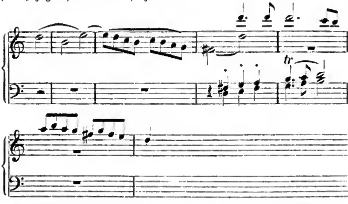


Dann aber gesellen sich andere Motive dazu, ein prägnant rhythmisches



oder in der Umkehrung



das mit seinen scharfen Accenten in der verschiedensten Weise dreinschlägt und als abschließende Periode mit einem andern Motiv verbunden wird, so daß zugleich ein drittes hinzutritt



Alle diese einzelnen Motive, zum Theil wieder in kleinere Glieder aufgelöst, werden mit anderen Nebengedanken ebensowohl als selbständige Elemente contrapunktischer Bearbeitung, als in den mannichfachsten

Combinationen zu zweien, dreien und vieren mit einander verflochten und verarbeitet, was nicht minder staunenswerthe harmonische Wendungen von größter Kraft und Kühnheit und mitunter schneidender Herbigkeit hervorruft. Es kommt kaum ein noch so kleines Glied vor, das nur eine vorübergehende Bedeutung hätte; jedes Element kommt irgendwo zu selbständiger Geltung. Eine eingehende Analyse kann hier nicht die Aufgabe sein[53], sie kann die Bewunderung vor einer künstlerischen Meisterschaft nur steigern, welche die strengsten Formen dem feurigen Erguß einer frei dahin strömenden Beredsamkeit dienstbar zu machen und durch ihre lebensvolle Entwickelung eine Fülle von Heiterkeit und Glanz zu verbreiten weiß[54].

Tritt nun auch die contrapunktische Kunst hier so entschieden in den Vordergrund wie sonst nirgend, so zeigt sie sich doch in den Symphonien überall als die gestaltende Kraft thätig. Das anziehende und fesselnde Interesse einer lebendigen, in nothwendigem Zusammenhang fortschreitenden Entwicklung in allen Sätzen beruht wesentlich auf der reichen und freien Verwendung der mannigfachen Mittel contrapunktischer Schreibweise. Die Leichtigkeit und Sicherheit ihrer Handhabung läßt diese Darstellungsweise als den natürlichen Ausdruck dessen erscheinen was der Componist sagen will, nicht allein als gelungene Erfüllung einer bestimmten einfacheren oder künstlicheren Form, sondern als die freie Erscheinung der künstlerischen Schönheit überhaupt. Freiheit durchdringt alle einzelnen Elemente des Ganzen und ruft die selbständige, naturgemäße Bewegung derselben hervor. Nur eine Aeußerung derselben ist die Meisterschaft der Klangfarben, welche die Individualität der selbständig geführten einzelnen Stimmen schärfer charakterisirt; ohne diese Voraussetzung würde sie ein leeres Spiel mit dem Reiz des Klanges sein. Die damals ganz neue Kunst die Blasinstrumente in jeder Nuance der Einzel- und Gesammtwirkungen anzuwenden wird von den Zeitgenossen besonders gepriesen. Die Behandlung der Saiteninstrumente ist nicht minder vorgeschritten; man erinnere sich z. B. nur an die freie, so charakterische als melodiöse Führung der Bässe. Vorzugsweise aber ist die schöne durchgehende Harmonie der

53 Technische Analysen gaben Sechter im Anhang zu Marpurgs Kunst der Fuge (Wien, Diabelli) II S. 161 ff. Lobe Compositionslehre III S. 393 ff.

54 Nägeli unterwirft (Vorlesungen S. 162 ff.) diese Symphonie einer bittern Kritik um zu zeigen, daß Mozart — dem er selbst Erfindungskraft in außerordentlichem Maaße sowie Combinationskunst zugesteht, den er als den ersten anerkennt, der das Orchester zu einer vollständig organischen Kunstgestalt erhob — stillos, oft flach und verworren sei.

Tonfarbe hervorzuheben, der gesunde Gesammtton des Orchesterklangs, der durch keinen Reichthum einzelner reizender Effecte ersetzt werden kann. In der Vereinigung beider Richtungen beruht die Kunst, das Orchester als einen belebten Organismus zum Ausdruck der künstlerischen Idee zu machen, welche den schöpferischen Impuls der gesammten Gestaltung und das Maaß für die in jedem einzelnen Moment zu bewegenden Kräfte giebt. Das sichere Gefühl für die Entwickelungsfähigkeit des einzelnen Motivs nach Art und Ausdehnung der Bearbeitung, für das Verhältniß der verschiedenen mit einander in Contrast und Conflict tretenden Elemente, nicht minder für die Proportion der Theile der einzelnen Sätze [55] und wiederum dieser zu einem Ganzen, endlich auch für die Vertheilung und Mischung der Klangfarben ist Grundbedingung für die Schöpfung eines Kunstwerks, das als eine Totalität wirken soll. Auch der Meister gewinnt dasselbe nur, indem er durch Erfahrung, welche gewissenhaftes Arbeiten erwirbt, das Talent, welches die gütige Natur verleiht, ausbildet.

Daß in Mozarts großen Symphonien der glücklichste Verein von Erfindung und Wissen, Gefühl und Geschmack Werke von großer Vollendung und Schönheit geschaffen hat, werden wenige in Abrede stellen; daß sie auch der charakteristische Ausdruck des gesammten, zu künstlerischer Production gesteigerten Seelenlebens seien, daß ihre ganze Organisation daraus mit Nothwendigkeit hervorgegangen sei, ist in kurzen allgemeinen Umrissen anzudeuten versucht. Wenn das Wort, welches schon der bildenden Kunst gegenüber sich ungenügend erweist, den Gehalt eines musikalischen Kunstwerks wiederzugeben unternimmt, wird der Erfolg stets zweifelhaft sein [56]. Das begriffliche Moment wird durch das Wort nothwendig schärfer hervorgehoben als es im Wesen der musikalischen Darstellung liegt, auch die Subjectivität dessen, der das Wort anwendet, mischt sich als ein dem Musikalischen Fremdes hinein: von zwei Seiten her wird das, was als der reine Kern des musikalisch ausgedrückten gewonnen werden soll, alterirt. Dies beweist nur, daß Wort und Ton, als Mittel der künstlerischen Darstellung in Rede und Musik, verschiedene Seiten der geistigen Natur des Men-

55 Ad. Kullak (das musikalisch Schöne S. 80) bemerkt, daß nach vielen von ihm angestellten Berechnungen Haydn und Mozart in den meisten Werken dem von Zeising aufgestellten Proportionalgesetze — nach welchem wenn ein in ungleiche Theile getheiltes Ganze als formell schön erscheinen soll, sich der kleinere Theil zum größeren verhalten muß, wie der größere zum Ganzen — ziemlich nahe kommen, in einigen demselben ganz entsprechen.

56 Mendelssohns Briefe II S. 337 f.

schen, wenn auch nicht ausschließlich so doch vorwiegend, in Anspruch nehmen, nicht aber, daß dieselbe zu künstlerischem Schaffen angeregte Stimmung nicht ihren vollständigen Ausdruck durch Rede und Musik finden könne, wenn gleich diese Darstellungen sich keineswegs decken. Unvermeidlich wird man daher dies Allgemeine, in welchem beide beruhen, auch durch Worte zu bezeichnen suchen, deren Unzulänglichkeit zuzugestehen ist, wenn sie gleich deshalb noch nicht nothwendig unwahr sind. Man hat neuerdings in Abrede gestellt, daß Mozarts Compositionen aus bestimmten Seelenstimmungen als ein Ganzes mit Nothwendigkeit hervorgegangen seien und darin einen charakteristischen Unterschied gegen Beethoven gefunden. Wenn man die Kunstrichtung Beethovens als die des Geistes im Gegensatz gegen die frühere, namentlich auch Mozartsche, als die Kunst der Seele bezeichnet[57], so ist damit auf ein bedeutsames Moment hingewiesen. Allein soll dieser Unterschied als ein erschöpfender, als ein wesentlich qualitativer gelten, so wird der rechte Gesichtspunkt dadurch verrückt. Es ist kein Zweifel, daß Beethoven Saiten des menschlichen Gemüths zum Tönen gebracht hat, welche vor ihm Niemand angeschlagen hatte, daß er Darstellungsmittel von einer Energie und Macht des ergreifendsten Ausdrucks anwendet, wie sie bis dahin unerhört waren, daß er, ein echter Sohn seiner Zeit, den Kampf der Leidenschaften, das Ringen und Streben nach individueller Freiheit gewaltiger und rückhaltsloser ausspricht, als man es vor ihm vermochte; seine Compositionen sind deshalb denen die mit ihm gelebt haben, an ihm herangezogen sind, in ihrem specifischen Ausdruck der künstlerischen Stimmung unmittelbar verständlich. Allein die menschliche Natur bleibt dieselbe, und die echten Impulse des künstlerischen Schaffens gehen aus den allgemeinen, dem Wesen nach unveränderlichen Momenten der Menschennatur hervor; nur das individuelle Gepräge drückt dem bildsamen Element der arbeitende Künstler auf, und wenn dieses unter gewissen Umständen nicht überall gleich verständlich ist, so folgt daraus noch nicht, daß nicht der Gehalt der echte sei. Mit dem Zugeständniß einer durch Formvollendung befriedigenden Schönheit und Grazie, welche auf den Anspruch eines tiefen Gehalts verzichten lasse[58], ist daher, wenn wir einem wahren Kunstwerk gegenüberstehen, so wenig gewonnen als mit der Ansicht, welche zufällige, ohne inneren Zusammenhang an einander gereihete Stimmungen an die Stelle einer consequenten inneren Ent-

57 Marx Musik des neunzehnten Jahrh. S. 68 ff.
58 Ad. Kullak Das musikalisch Schöne S. 149.

wickelung setzen will[59]. Denn weder kann in einem wirklichen Kunstwerke Form und Gehalt absolut getrennt werden, oder gar eins das andere ersetzen, noch kann ein Kunstwerk ein Ganzes sein und als ein Ganzes wirken, wenn es nicht in seiner Totalität empfangen und gereift ist und diese Ganzheit und Einheit der künstlerischen Stimmung zum klaren Ausdruck bringt. Erinnert man sich, daß die Zeitgenossen Mozarts in eben den Compositionen einen bis zur Uebertreibung lebhaften und kräftigen Ausdruck der Empfindung, unverständliche Tiefe und Ueberspanntheit einer durch die schärfsten Contraste frappirenden Charakteristik fanden, in welchen unsere Zeit edles Maaßhalten, reine Harmonie, vollendete Schönheit oder wohl auch eine Abschwächung gehaltvoller Kraft zum anmuthigen Formenspiel erkennt, so ergiebt sich, daß in dem veränderten Standpunkt des Zuhörers liegt, was man in der Beschaffenheit des Kunstwerks zu finden glaubte. Wer frei von zufälligen Gewöhnungen und Voraussetzungen an das Kunstwerk mit dem in den allgemein gültigen Gesetzen der Kunst begründeten Maaßstab herantritt, wer ferner die Individualität einer künstlerischen Natur als solche lebendig erfaßt, der wird sich auch hier im Genießen wie im Urtheilen nicht irren lassen.

35.

Mozart als Operncomponist.

Der beispiellose Erfolg der Entführung, welche der Theaterkasse ungewöhnliche Einnahmen, dem Componisten ungetheilten Beifall gebracht hatte, berechtigte Mozart zu der Erwartung, daß der Kaiser, welcher die deutsche Oper ins Leben gerufen hatte[1], ihm durch weitere Aufträge eine ehrenvolle Laufbahn eröffnen werde. Auch trug man ihm noch eine Oper an, aber das Buch — „Welches ist die beste Nation?" — war so elend, daß er seine Musik nicht daran verschwenden mochte. Umlauf componirte sie, aber sie wurde ausge-

59 Ambros Gränzen der Musik und Poesie S. 64 f. 123. 141.

1 Für die Geschichte der Oper in Wien sind mir außer einem mit Sachkenntniß geschriebenen Aufsatz (A. M. Z. XXIV S. 265 ff.) vor allem die sorgfältigen und genauen Mittheilungen förderlich gewesen, welche ich der unermüdlichen Gefälligkeit meines Freundes Dr. Leop. v. Sonnleithner verdanke; beide liegen meinen Angaben auch wo sie nicht ausdrücklich angeführt werden, zu Grunde.

zischt, und Mozart schreibt seinem Vater (21. Dec. 1782), er wisse nicht, ob der Poet oder der Componist den Preis des Elends davon trage.

Allein die deutsche Oper ging, als sie den schönsten Aufschwung zu nehmen schien, bereits ihrer Auflösung entgegen. Stephanie d. j.[2] hatte es durch Intrigunen dahin gebracht, daß die Leitung der Oper Müller entzogen und einem Ausschuß übergeben wurde, in welchem er Streit und Parteiungen so geschickt zu unterhalten wußte, daß man zuletzt zufrieden war, als er allein die Leitung übernahm. Die unausgesetzten Verdrießlichkeiten, welche davon die Folge waren, die Zerwürfnisse der Operisten mit den Schauspielern, verstimmten ebensowohl Kienmayer und Rosenberg, welche die Direction führten, als den Kaiser selbst gegen die Oper. Auch konnten die wiederholten Versuche mittelmäßiger Componisten — über die auch Mozart so entrüstet war, daß er Lust hatte eine kleine musikalische Kritik mit Exempeln zu schreiben (S. 30) — den Kaiser nicht befriedigen. Da nun die nächste Umgebung welche musikalisch auf ihn Einfluß übte, Salieri an der Spitze, der deutschen Oper ebenfalls nicht geneigt war, so ist es begreiflich, daß Joseph ungeduldig und unzufrieden die deutsche Oper aufgab und seinem eigenen Geschmack folgend daran dachte, wieder die italiänische Oper einzuführen.

Ein Zufall brachte diesen Entschluß zur Ausführung. Im Kärnthnerthortheater spielte eine französische Gesellschaft, welche im Schauspiel wie in der Oper nicht Unbedeutendes leistete und vom Kaiser begünstigt wurde[3]. Im Sommer 1782 ließ er sie nach Schönbrunn kommen; die Mitglieder erhielten im Schloß Wohnung und Verpflegung. Mit dieser waren sie nicht zufrieden, und einer der Schauspieler hatte die Dreistigkeit dem Kaiser, als er in den Gartensaal kam in welchem sie speisten, ein Glas Wein mit der Bitte zu präsentiren, er möge doch prüfen, ob dieser angebliche Burgunder wohl gut genug für sie sei. Joseph trank und erwiederte, für sich finde er ihn gut genug, er zweifle aber nicht, daß sie in Frankreich besseren Wein finden wür-

2 Müller (Abschied S. 263 f.) nennt zwar Stephanie d. j. nicht, allein andere Nachrichten machen seine Andeutungen verständlich. Schröder schrieb an Dalberg (19 Jan. 1782): „Ich bestehe darauf, daß der junge Stephanie von allen Geschäften ausgeschlossen wird, und Niemand wagt es dem Kayser vorzuschlagen, daß er einen Mann abschaffe, den er eingesetzt, aber sicher der völlige Ruin des Theaters seyn wird“.

3 Meyer L. Schröder I S. 358 f. A. M. Z. XXIV S. 265. Hier hörte Nicolai 1781 Glucks Orpheus aufführen (Reise IV S. 537 ff.).

den[4]. Mit der Entlassung dieser Gesellschaft erhielt Graf Rosenberg den Auftrag in Italien die besten Sänger und Sängerinnen für eine opera buffa zu engagiren, denn auf diese wollte man sich beschränken. Auch die deutsche Oper sollte mit dem Ende des Carnevals 1783 aufgelöst, die besten Mitglieder derselben aber mit der dann eintretenden italiänischen vereinigt werden[5].

Unter solchen Umständen war für die Aufführungen der deutschen Oper von keiner Seite mehr große Aufmerksamkeit zu erwarten; außer Wiederholungen früherer Stücke kamen im Jahre 1783 noch drei neue Opern auf die Bühne, welche alle keinen Erfolg hatten[6]. Mozart schrieb seinem Vater (5. Febr. 1783):

Gestern ist meine Oper zum 17 mal mit gewöhnlichem Beyfall und vollem Theater wieder aufgeführt worden. — Künftigen Freytag wird eine neue Oper gegeben, die Musique ein Galimathias von einem jungen Schüler Wagenseils, [Joh. Mederitsch] welcher heißt Gallus cantans in arbore sedens gigirigi faciens. Sie wird vermuthlich nicht viel gefallen, aber doch besser als ihre Vorfahrin, eine alte Opera von Gaßmann La notte critica, die unruhige Nacht, die mit Mühe drei Vorstellungen erhalten. Vorher war die execrable Oper von Umlauf, die sich nicht auf die dritte Vorstellung hinaufarbeiten konnte. — Es ist als wenn sie, da die teutsche Oper ohnedies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; und das thun selbst Teutsche — pfui Teufel! — Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange souteniren wird, und ich — ich halte es auch mit den Teutschen — wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar, wie die französische und englische? nicht singbarer als die russische? Nun, ich schreibe izt eine teutsche Oper für mich. Ich hab die Comödie vom Goldoni Il servitore di due padroni dazu gewählt, und der erste Act ist schon ganz übersetzt — der Uebersetzer ist Baron Binder! Es ist aber alles ein Geheimniß bis alles fertig ist. Nun, was halten Sie davon? glauben Sie nicht, daß ich meine Sache gut dabey werde machen können?

Daran wird der Vater schwerlich gezweifelt haben, wahrscheinlich aber sehr an der Ausführbarkeit, und an praktischen Erwägungen scheint auch die Verwirklichung des Plans gescheitert zu sein.

4 Kelly reminisc. I p. 194 f.

5 A. M. Z. XXIV S. 269. Schröder schrieb an Dalberg (21. Oct. 1782): „Hier ist die deutsche Oper abgedankt, und die Komödie wird durch Reinecke und Opiz verstärkt".

6 Die neuen Opern waren

10. Jan.	Gaßmann, Die unruhige Nacht (la notte critica)	3 mal.
9. Febr.	Gallus, Rose oder Pflicht und Liebe im Streit	2 mal.
23. Febr.	J. Weigl, Die betrogne Arglist	3 mal.

Zwei deutsche Arien, welche im Partiturentwurf vorhanden sind, gehören der Handschrift nach in diese Zeit; eine für Tenor, mit dem Namen Carl bezeichnet „Müßt' ich auch durch tausend Drachen“ (435 K.), die andere für Baß, als Wahrmond bezeichnet „Männer suchen stets zu naschen“ (433 K.). Eine dramatische Situation ist nicht erkennbar, daher nicht zu entscheiden, ob sie etwa für diese Oper bestimmt oder Einlegstücke waren.

Die Composition einer deutschen Oper, welche ihm etwas später von Mannheim (vgl. I S. 652) angetragen wurde kam ebenfalls nicht zu Stande. Klein (I S. 379) hatte ihm einen Operntext — ohne Zweifel Rudolf von Habsburg[7] — mit der Aufforderung zugesandt denselben in Musik zu setzen, worauf Mozart (21. März 1785) antwortete[8]:

Ich habe sehr gefehlt, ich muß es bekennen, daß ich Ihnen nicht gleich den richtigen Empfang Ihres Briefes und mitgetheilten Pacquets gemeldet habe; — daß ich in der Zwischenzeit 2 Briefe von Ihnen noch sollte erhalten haben — ist nicht deme also; ich würde auf den ersten sogleich aus dem Schlaf geweckt worden seyn, und Ihnen geantwortet haben, wie es izt thue. — Ich bekamm Ihre 2 Briefe letzten Posttage mit einander — ich habe schon selbst bekennt, daß ich hierein gefehlt habe, daß ich Ihnen nicht gleich geantwortet habe. — Was aber die Oper anbelanget, würde ich Ihnen damals eben so wenig darüber haben schreiben können, als izt. — Lieber Hr. gehr. Rath! — ich habe die Hände so voll zu thun, daß ich fast keine Minute finde die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von so grosser Einsicht und Erfahrung wissen Sie selbst besser als ich, daß man so was mit aller möglichen Aufmerksamkeit und Ueberlegung — nicht einmal — sondern vielmal überlesen muß. — Bisher hatte noch nicht Zeit es einmal ohne Unterbrechung zu lesen. — Alles was ich dermalen sagen kann, ist, daß — ich es noch nicht aus Händen geben möchte; — ich bitte Sie also mir dies Stück noch auf einige Zeit anzuvertrauen. — Im Falle es mir Lust machen sollte es in Musik zu setzen, so wünschte doch vorher zu wissen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung bestimmt seye? — denn so ein Werk verdiente so wohl von Seiten der Poesie als Musik nicht umsonst gemacht zu seyn. — Ich hoffe mir über diesen Punkt eine Erläuterung von Ihnen.

Welche Gründe schließlich die Composition dieser Oper verhinderten

7 Am 20. Jan. 1781 legte Klein seine Oper „Kaiser Rudolf von Habsburg“ der kurf. deutschen Gesellschaft in Mannheim vor; in einem kurzen Bericht (rhein. Beitr. z. Gelehrs. 1781 I S. 383 f.) wird dieselbe außerordentlich gelobt. Später bearbeitete er denselben Gegenstand zu einem Trauerspiel gleichen Titels, welches 1787 erschien.

8 Der Brief ist im Facsimile mitgetheilt von Gaßner (Zeitschr. f. Deutschlands Musikvereine II S. 161) und öfter gedruckt.

ist unbekannt. Sehr charakteristisch aber sind die Aeußerungen Mozarts über den damaligen Zustand der deutschen Oper in Wien. Im Jahr 1784 war dieselbe ganz verstummt; nur gab Mad. Lange am 25. Jan. zu ihrem Benefiz die Entführung, welche Mozart nach der Anzeige (Wiener Ztg. 1784 Nr. 7) selbst dirigirte, und Adamberger am 15. Febr. Glucks Pilgrimme von Mecca zu seinem Vortheil; außerdem wurden Benda's Melodramen Ariadne und Medea, Hauptrollen der Jacquet, einigemal aufgeführt. Als aber im folgenden Jahr doch das Verlangen nach einer deutschen Oper wiederum laut wurde, beschloß man, das von dem Hof mitübernommene Kärnthnerthortheater neu herzustellen und der deutschen Oper neben der italiänischen einzuräumen. Mit Beziehung hierauf fährt Mozart fort:

Nachrichten, die zukünftige teutsche Singbühne betreffend kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es dermalen noch (das Bauen in dem dazu bestimmten Kärntnerthor-Theater ausgenommen) sehr stille hergehet. — Sie soll mit anfangs October eröfnet werden. Ich meinestheils, verspreche ihr nicht viel Glück. — Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutsche Oper gänzlich zu stürzen, als ihr wieder empor zu helfen und sie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutschen Singspiele. — Die Cavallieri, Adamberger, Teuber, lauter Teutsche, worauf Teutschland stolz seyn darf, müssen beym welschen Theater bleiben — müssen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — — — Die teutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! — und sollte es auch wirklich so gute als die benannten, ja, auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die hiesige Theaterdirection zu öconomisch und zu wenig patriotisch zu denken um mit schwerem Geld Fremde kommen zu lassen, die sie hier am Orte besser — wenigstens gleich gut — und umsonst hat. — Denn die welsche Truppe braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrift; sie kann für sich alleine spielen. — Die Idee dermalen ist, sich bei der teutschen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth singen; — zum größten Unglück sind die Directeurs des Theaters sowohl als des Orchesters beybehalten worden, welche sowohl durch ihre Unwissenheit und Unthätigkeit das meiste dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem teutschen Manne zu reden ließ ich meiner Zunge freyen Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung keck-

lich einen Rausch trinken dörfte ohne Gefahr zu laufen seine Gesundheit zu verderben.

Die Aufführungen der neuen deutschen Oper, welche am 16. Oct. 1785 mit Monsigny's „Felix“ eröffnet wurden, konnten sich mit denen der italiänischen Oper in keiner Weise messen. Mozart, dessen Entführung bis zum März 1788, wo die deutsche Oper wieder geschlossen wurde, beständig auf dem Repertoire derselben blieb, wurde als Componist nicht wieder beschäftigt[9]. Nur einmal schien Joseph sich zu erinnern, daß Mozart der einzige sei, welchen er als deutschen Operncomponisten Salieri als italiänischem gegenüberstellen könne.

Bei einem „Lustfest zu Ehren der Generalgouverneure der Niederlande“ am 7. Februar 1786 hatte der Kaiser eine dramatische Aufführung in der Orangerie zu Schönbrunn befohlen, bei welcher die ausgezeichnetsten Mitglieder des Schauspiels wie der deutschen und italiänischen Oper thätig sein sollten[10]. Stephanie d. j. bekam den Auftrag, das deutsche Gelegenheitsstück zu schreiben; es war Der Schauspieldirector[11].

Als Personen treten auf:

Frank, ein Schauspieldirector	Hr. Stephanie d. j.
Eiler, ein Banquier	„ Brockmann.
Buf } Schauspieler	„ Lange.
Herz } Schauspieler	„ Weidmann.
Mad. Pfeil } Schauspielerinnen	Mad. Sacco.
Mad. Krone } Schauspielerinnen	„ Adamberger.
Mad. Vogelsang } Schauspielerinnen	„ Stephanie.
Vogelsang, ein Sänger	Hr. Adamberger.
Mad. Herz } Sängerinnen	Mad. Lange.
Mad. Silberklang } Sängerinnen	Mlle. Cavalieri.

---

9 Die neuen deutschen Originalopern, welche zur Darstellung kamen, waren
1785 Die Dorfhändel oder Bunt über Eck von Rupprecht.
Die Dorfdeputirten von Teyber.
1786 Die glücklichen Jäger von Umlauf.
Der Alchymist von Schuster.
Doctor und Apotheker von Dittersdorf.
Robert und Hannchen von Hanke.
Betrug und Aberglauben von Dittersdorf.
Zemirens und Azors Ehestand von Umlauf.
1787 Die Liebe im Narrenhause von Dittersdorf.
Das wüthende Heer von Rupprecht.
Im Finstern ist nicht gut tappen von Schenk.
Die Illumination von Kürtzinger.

10 Wien. Ztg. 1786 Nr. 11. L. Schneider Cäcilia XXIV S. 148 ff. R. Hirsch Mozarts Schauspieldirector. Leipz. 1859.

11 Der Schauspieldirector. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge. Wien 1786. Nach Schneider abgedruckt in Stephanie's Singspielen.

Frank hat die Erlaubniß erhalten in Salzburg eine Bühne zu eröffnen, und befindet sich in großer Verlegenheit eine Gesellschaft rasch zu engagiren; dies giebt Veranlassung, daß mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler, welche ihre Dienste anbieten, aus beliebten Stücken einzelne Scenen zur Probe darstellen, woran sich dann eine ähnliche Prüfung für die Oper anschließt. Das locker zusammengesetzte Stück sollte auch durch Anspielungen auf die damaligen Bühnenzustände ein Interesse erhalten; sie sind ziemlich derb und handgreiflich ausgefallen. Dagegen ist die kleine Oper von Casti Prima la musica e poi le parole wirklich witzig und unterhaltend und giebt dem Componisten zu sehr wirksamen Musikstücken Veranlassung. Salieri, dessen Musik nach Mosel passend war ohne ausgezeichnet zu sein [12], befand sich hier sehr im Vortheil gegen Mozart, welcher den musikalischen Theil des deutschen Stücks auszuführen hatte.

Von dramatischem Interesse und individueller Charakteristik kann natürlich nicht die Rede sein; beide Sängerinnen singen ihre Arien als fertige, mitgebrachte Probestücke. Die Aufgabe war die Vergleichung der beiden Sängerinnen zu erleichtern. Beide Arien haben gleiche Anlage, einen langsamen und einen bewegten Satz, auch der Grundton ist ähnlich, eine Mischung von sentimentaler Empfindung und ruhiger Heiterkeit, selbst die Bravurpassagen, die tüchtig in die Höhe gehen, sind ziemlich in gleichem Maaße ausgetheilt. Im Einzelnen ist dann wieder alles bis auf die Instrumentation herab ganz verschieden, und der Contrast der Stimmen und Gesangsweisen tritt aufs schärfste hervor. Lebendige Bewegung tritt aber erst ein, als die beiden Sängerinnen, weil der Director wegen der Wahl in Verlegenheit kommt, mit einander in Zank gerathen, indem jede von ihnen behauptet: „Ich bin die beste Sängerin". Da der Tenorist sich ins Mittel zu legen und die eifernden Damen zu begütigen sucht, so kommt hier ein komisches Terzett voll Leben und Laune zu Stande. Mozart hat es zuerst componirt, offenbar weil es ihn interessirte, am 18. Jan. 1786, während das Ganze erst am 3. Febr. fertig wurde. Kann auch die Situation an sich ein höheres Interesse nicht in Anspruch nehmen, so liegt darin ein gewisser Reiz, daß die Elemente derselben musikalischer Natur sind und die Formen, welchen gewöhnlich nur eine künstlerische Bedeutung zukommt, hier auch eine materielle Grundlage haben. Die Imitationen, mit welchen die Sängerinnen einander auf den Fersen sind, die Steige-

12 Mosel Salieri's Leben u. Werke S. 90.

rungen bis zu einer fabelhaften Tonhöhe, der Wechsel des raschen Parlando mit affectvollem Vortrag und kunstreichen Passagen — das alles wirkt nicht bloß als Mittel dramatischer Charakteristik, der Zuhörer hat zugleich das Vergnügen den Wettstreit, wer denn nun die größte Sängerin sei, mit eigenen Ohren zu entscheiden. Der begütigende Tenor, der bald der einen bald der anderen Sopranstimme sich anschließt, dann wieder beiden gegenübertritt, trägt durch diesen Contrast musikalisch und dramatisch wesentlich bei der Zankscene eine gewisse Haltung zu geben. Ueberhaupt ist die Darstellung so lebendig, so heiter, so frei von aller Karikatur und so durchaus wohlklingend, daß man diesem Terzett mit Recht einen nicht geringen Werth beilegt. Der Schlußgesang ist ein Vaudeville. Jede Solostimme trägt eine Strophe des Liedes vor, die charakteristisch modificirt in das hübsche Hauptmotiv einlenkt, an welches sich ein chorartiger Refrain anschließt. Zum Schluß tritt noch eine Baßstimme hinzu: der Schauspieler Buf erklärt sich für den ersten Buffo; es war Lange, der selbst erzählt, daß er nur in der Noth einen Sänger abgeben könne (Selbstbiogr. S. 126), und sich hier scherzhaft selbst ironisirte.

Mozart hat zu dem Stück auch eine Ouverture geschrieben, in welcher er nicht unmittelbar an den trivialen Text gebunden sich freier bewegen konnte. Freilich durfte er ihr weder hohen Schwung geben noch tiefe edle Empfindung hineinlegen, aber er konnte den Charakter eines heitern leicht bewegten Spiels frisch und lebendig ausdrücken. Sie besteht aus einem einzigen rasch verlaufenden Satz. Die ersten Takte



führen unmittelbar in die Stimmung ein und bilden in ihren contrastirenden Elementen die Motive, welche nachher in der Bearbeitung durcheinander gewürfelt werden. Auch die beiden, später eingeführten, mehr gehaltenen Melodien, erhalten durch leichte imitatorische Behandlung den Reiz einer angeregten lebhaften Unterhaltung, wozu die Uebergangsmotive einen pikanten Gegensatz bilden; kurz das Ganze macht schon an sich den Eindruck eines Lustspiels, in welchem verschiedene Charaktere und Intriguen sich kreuzen, bis sich schließlich alles in Wohlgefallen auflöst.

Das ganze Festspiel wurde kurz nach dem Gartenfeste in Schön-

brunn auch auf dem Kärnthnerthortheater (zuerst am 11. Febr.) aufgeführt[13] aber begreiflicherweise nur dreimal wiederholt. Später ist mehrmals der Versuch gemacht worden Mozarts Musik auf der Bühne zu erhalten und um dies zu erreichen suchte man dem Stück mehr Handlung und mehr Musik zu geben.

Als Goethe im Jahr 1791 die Leitung des Hoftheaters in Weimar übernahm, wurden mit Hülfe des unermüdlichen Concertmeisters Kranz und des immer thätigen Theaterdichters Vulpius einer Unzahl italiänischer und französischer Opern deutscher Text untergelegt[14]. Nun war Goethe in Rom im Sommer 1787 ganz besonders durch ein Intermezzo L'impresario in angustie unterhalten worden[15], welches Cimarosa im Carneval des Jahrs vorher — zu gleicher Zeit mit Mozarts Schauspieldirector — für das Teatro nuovo in Neapel componirt hatte[16]. Dieses wurde sogleich als komische Oper unter dem Titel Theatralische Abenteuer bearbeitet und in dieselbe die sämmtlichen Musikstücke aus Mozarts Schauspieldirector aufgenommen[17]. Sie wurde zuerst in Weimar am 24. October 1791 mit Beifall aufgeführt, später mit Abänderungen wiederholt[18], ging auf andere Bühnen über und hat sich geraume Zeit erhalten.

In Wien wurde, nachdem die Operette 1797 wiederum dreimal aufgeführt war, im Jahr 1814 ein Versuch mit einer erweiterten Bearbeitung von Stegmeyer gemacht, der ebenfalls ohne dauernden Erfolg blieb[19]. Neuerdings hat L. Schneider im Schauspieldirector oder Mozart und Schikaneder[20] einen unglücklichen Weg eingeschlagen. Da er Mozarts Musik von fremder Zuthat frei halten wollte, wählte er einige Lieder aus, welche von Taubert angemessen instrumentirt nicht übel zu den andern Stücken passen[21]. Aber um der

13 Wien. Ztg. 1786 Nr. 13 Anh.

14 Goethe Tag- und Jahreshefte 1791 (Werke XXI S. 12).

15 Goethe ital. Reise (Werke XIX S. 360).

16 A. M. Z. 1864 S. 465 ff. 649 f.

17 Der Text ist gedruckt in Diezmanns Goethe-Schiller-Museum S. 15 ff. Goethe hat daran wohl schwerlich mehr Antheil als daß er die Lieder „An dem schönsten Frühlingsmorgen" und „Bei dem Glanz der Abendröthe" (Neues Verz. e. Goethe-Bibl. S. 37) eingelegt hat. Der Text der Mozartschen Stücke ist nur in Kleinigkeiten etwas nachgebessert, das Ganze sehr unbedeutend und matt.

18 Theaterbriefe von Goethe S. 32.

19 Hirsch Mozarts Schauspieldir. S. 18 ff.

20 Gedruckt im deutschen Bühnenalmanach 1861.

21 Es sind außer dem Bandlterzett (441 K. S. 49 f.), und der Arie „Männer suchen stets zu naschen" (433 K. S. 217), noch die beiden Lieder An Chloe (524 K.) und Die betrogene Welt (474 K.) eingelegt.

Handlung mehr Interesse zu geben kam er auf den unverantwortlichen Einfall Mozart selbst zum Helden der Oper zu machen, wie er unter Schikaneders Eingebung die Zauberflöte componirt. Es ist unglaublich, daß der Meister, dessen Andenken durch die Wiederbelebung seiner Musik geehrt werden soll, hier gegen alle Wahrheit als ein unbesonnener verliebter Fant, unwürdig in seiner Abhängigkeit von Schikaneder wie in seinem Verhältniß zur Schwägerin Aloysia Lange vor dem Publicum prostituirt wird, das sich an der Musik erfreuet und dabei solche Sottisen geduldig erträgt. Im Jahr 1856 ist Mozarts Operette in Paris bei den Bouffes Parisiens mit größtem Beifall gegeben worden; ob und wie weit man dieselbe bearbeitet habe ist mir nicht bekannt.

Mozart sah seine Erwartung, daß die italiänische Oper beim Publicum keinen Beifall finden werde, vollständig getäuscht. Joseph hatte sich von Salieri genauen Bericht über alle ausgezeichneten Künstler erstatten lassen, welche dieser in Italien gehört hatte (Mosel Salieri S. 75), und gab demgemäß seinen Bevollmächtigten Aufträge zu Engagements; ja er richtete selbst bei seiner italiänischen Reise hierauf ein besonderes Augenmerk. So gelang es das Personal für eine opera buffa zusammen zu bringen, welche eine Reihe von Jahren hindurch bei manchem Wechsel im Einzelnen, nach dem einstimmigen Urtheil des Publicums und der Kenner, unübertroffen war[22]. Von den bereits in Wien vorhandenen Sängerinnen gingen zu der italiänischen Oper außer der Lange, Cavalieri, Teyber die schon gealterte Bernasconi, der zu Ehren im December 1783 Glucks Iphigenie in Tauris in italiänischer Sprache aufgeführt wurde[23], über. Aus Italien kamen Nancy Storace, die Mandini, später Celestine Coltellini. Von den deutschen Sängern hatte man freilich den ausgezeichnetsten, Fischer, welchen Mozart mit Recht unersetzlich nennt, entlassen, allein in Benucci war ein Baßbuffo ersten Ranges gewonnen. Zwar verließ er noch im selben Jahre Wien, aber da der an seine Stelle getre-

22 Reichardt (A. M. Z. XV S. 665 f. Schletterer Reichardt I S. 324 f.): „So war die opera buffa dort damals (1783) wirklich weit besser zusammengesetzt und trieb ihre echten Kunstspäße weit ernstlicher und ganzer als irgend eine Truppe der Art in Italien. Das Orchester, das damals mit Feuer und Discretion spielte, war auch vortrefflich". Vgl. musik. Wochenbl. S. 66. Car. Pichler Denkw. I S. 78.

23 Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1784 I S. 14. Nur ausnahmsweise wurde eine opera seria gegeben. Als der berühmte Castrat Luigi Marchesi (Cramer Magaz. f. Mus. I S. 559 ff.) im August 1785 auf der Reise nach Petersburg in Wien war, veranlaßte ihn der Kaiser in Sarti's Giulio Sabino aufzutreten, was sechsmal bei überfülltem Hause geschah (Müller Abschied S. 7 f.).

tene Marchesini bei weitem nicht so gefiel, wurde im folgenden Jahre Benucci wieder berufen[24]. Neben dem vortrefflichen Bariton Mandini standen Bussani, Pugnetti und der Tenorist Okelly und von den Deutschen Adamberger, Saal, Ruprecht. Am 22. April 1783 wurde die italiänische Oper mit Salieri's neu bearbeiteter Oper La scuola dei gelosi eröffnet. Sie fand großen Beifall, wurde fünf und zwanzigmal wiederholt, der Erfolg war entschieden, wiewohl es in einem kühlen Bericht über die Eröffnung der italiänischen Oper heißt: „Die erste Sängerin singt vortrefflich, dagegen ist ihre Gesticulation unausstehlich. Der Buffo wird in Ansehung des natürlichen Spiels für den besten gehalten, den man hier sah. Die übrigen sind nicht der Rede werth“[25]. Wenn auch die nächste Oper von Cimarosa L'Italiana in Londra (5. Mai) nicht gleich günstig aufgenommen wurde, so erregte dagegen Sarti's Oper Fra due litiganti il terzo gode (25. Mai) einen ungeheuren Enthusiasmus[26]. Schröder schrieb am 26. Juli 1783: „die welsche Oper hat großen Zulauf, und das deutsche Schauspiel bleibt leer“[27].

So lebhaft auch Mozart für die deutsche Oper thätig zu sein wünschte, so regten ihn doch die Leistungen und Erfolge der italiänischen Oper gewaltig an, seine übermächtige Neigung für das Theater drängte ihn trotz aller Schwierigkeiten auf das Gebiet, wo er für jetzt allein seine Kräfte geltend machen konnte. Er schreibt dem Vater (7. Mai 1783):

Nun hat die italiänische opera buffa wieder hier angefangen und gefällt sehr. Der Buffo ist besonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 — ja wohl mehr Büchel durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden sein konnte — wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden. Und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen — und neu, ist es halt doch immer besser. Wir haben hier einen gewissen Abbate da Ponte als Poeten — dieser hat nunmehr mit der Correctur im Theater rasend zu thun, er muß per obligo ein ganz neues Buch für den Salieri machen, das wird vor 2 Monaten nicht fertig[28] — dann hat er mir ein neues zu machen versprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch sein Wort halten kann oder will! — Sie wissen wohl, die Herren Italiäner sind ins Gesicht sehr artig — genug, wir kennen sie! Ist er mit

24 Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. I S. 14. 19.

25 Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. I S. 313.

26 Cramer Mag. f. Mus. II S. 185.

27 Meyer L. Schröder I S. 345.

28 Dies war die Oper Il ricco d'un giorno, welche am 6. Dec. 1784 mit geringem Beifall aufgeführt wurde (Mosel Salieri S. 86).

Salieri verstanden, so bekomme ich mein Lebtage keins — und ich möchte gar so gern mich auch in einer welschen Oper zeigen. Mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böse ist, so könnte er mir ein neues Buch auf 7 Personen schreiben — basta, Sie werden am besten wissen, ob das zu machen ist. Er könnte unterdessen seine Gedanken hinschreiben und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. Das Nothwendigste aber dabey ist, recht komisch im Ganzen — und wenn es dann möglich wäre zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen — die eine müßte seria, die andere aber mezzo carattere seyn, aber an Güte müßten beide Rollen gleich seyn. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa seyn, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist. Glauben Sie, daß mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich Sie bald mit ihm zu sprechen.

Um Varesco geneigt zu machen ließ er ihn noch wissen, daß er auf 400 bis 500 Gulden Honorar rechnen könne, weil der Poet in Wien den Ertrag der dritten Vorstellung bekomme. Nach einiger Zeit fragte er wieder an (7. Juni 1783):

Wegen dem Varesco wissen Sie noch nichts? ich bitte Sie, vergessen Sie nicht — dieweil ich in Salzburg wäre, könnten wir so schön daran arbeiten, wenn wir unterdessen einen Plan haben.

Ehe Mozart nach Salzburg reiste, erfuhr er noch im Juni mit welchen Mitteln man zu verhindern suchte, daß nur seine für Adamberger und die Lange in Anfossi's Curioso indiscreto eingelegten Arien gesungen würden (S. 14 f.). Als er Ende Juli nach Salzburg kam, fand er Varesco zu dem Unternehmen bereit, das sofort begonnen und noch in Salzburg gefördert wurde.

Im Nachlasse Mozarts findet sich von Varesco's Hand geschrieben der erste vollständig ausgeführte Act und die ausführliche prosaische Inhaltsangabe des zweiten und dritten Acts der Oper L'oca del Cairo (die Gans aus Cairo).

Das Personenverzeichniß ist folgendes

Don Pippo Marchese di Ripasecca, innamorato di *Larina*, credutosi vedovo di
Donna Pantea, sotto nome di *Sandra*, sua moglie
Celidora, loro unica figlia, destinata sposa al Conte *Lionetto di Casa vuota*, amante di
Biondello, gentiluomo ricco di Ripasecca
Calandrino, nipote di *Pantea*, amico di *Biondello* ed amante corrisposto di
Lavina, compagna di *Celidora*
Chichibio, maestro di casa di *Don Pippo*, amante di
Auretta, cameriera di *Donna Pantea*;

der Inhalt in der Kürze dieser.

Don Pippo, Marchese di Ripasecca, ein hochmüthiger und eitler Narr, hat seine Gemahlin Donna Pantea durch schlechte Behandlung gezwungen sich von ihm zu entfernen; er hält sie für todt, sie lebt aber verborgen an einem Orte jenseits des Meers. Biondello, den er haßt, liebt seine Tochter Celidora, welche er mit dem Grafen Lionetto di Casavuota vermählen will; er selbst hat sich in deren Gesellschafterin Lavina verliebt und beabsichtigt sie zu heirathen, während Calandrino, der Freund Biondello's und Verwandte Pantea's mit ihr einverstanden ist. Beide Mädchen werden von ihm in einem befestigten Thurm, der mit Mauer und Graben umschlossen ist, sorgfältig gehütet. Im Gefühl seiner Sicherheit hat Don Pippo sich verleiten lassen Biondello zu versprechen, wenn er binnen Jahresfrist in den Thurm zu seiner Tochter gelange, wolle er ihm dieselbe zur Gemahlin geben. Darauf hat Calandrino, der ein geschickter Mechanicus ist, eine künstliche Gans gemacht, groß genug daß sich ein Mann im Innern verbergen und den Mechanismus in Bewegung setzen kann; diese ist zu Pantea geschafft, welche als Mohrin verkleidet dieselbe als ein Wunderwerk zur Schau stellen soll, Pippo hofft man zu veranlassen sie den Mädchen zu zeigen, damit auf diese Weise Biondello in den Thurm gelange. Dafür bedingt Calandrino sich aus, daß ihm der Freund die Hand Lavina's verschaffe.

Die Oper beginnt am Morgen des Jahrestags der Wette; Don Pippo will Lavina heirathen und erwartet die Ankunft des Grafen Lionetto, sein Haus ist erfüllt mit den Vorbereitungen zum Fest: wie der Vorhang aufgeht, läßt die gesammte Dienerschaft, darunter das kokette Kammermädchen Auretta und ihr Liebhaber, der Haushofmeister Chichibio während eines Chores sich frisiren. Calandrino kommt in großer Verlegenheit, Pantea ist nicht gekommen, ein heftiger Sturm läßt fürchten, daß sie ganz ausbleiben werde, es muß auf ein Auskunftsmittel gedacht werden; er verspricht den beiden die Hochzeit, wenn sie Don Pippo die Kleider wegnehmen und ihn verhindern auszugehen, was sie übernehmen. — Die Scene verwandelt sich. Celidora und Lavina unterhalten sich auf einer Terrasse vor dem vierten Stockwerk des Thurms, zu welcher sie sich heimlich einen Zugang verschafft haben; dann treten die Liebhaber unten, jenseits des Grabens auf, es entspinnt sich ein zärtliches Gespräch im Quartett. Der neue Plan ist nun rasch eine Brücke über den Graben zu schlagen und den Thurm zu erklimmen. Im Finale kommen Zimmerleute, es wird eifrig gearbeitet; allein Chichibio und Auretta haben über dem Plaudern von ihrer Hochzeit nicht Acht gegeben, sie melden nun, daß Don Pippo dennoch ausgegangen sei, gleich darauf kommt er selbst, ruft die Wache herbei, die Arbeit muß aufhören, die Liebhaber sind geschlagen.

Im zweiten Act landet Pantea mit der Gans bei starkem Unwetter; es ist Jahrmarkt, viel Volk versammelt, das die Gans, angeblich aus Cairo, und ihre natürlichen und verständigen Bewegungen anstaunt, darunter auch Auretta und Chichibio, der Don Pippo das Wunder berichtet. Dieser läßt Pantea kommen, welche versichert, die Gans habe nur aus Schrecken beim Sturm die Sprache verloren und werde sie wieder erhalten, wenn sie in einem einsamen Garten ein gewisses Kraut zu sich nehmen

könne. Erfreut giebt Don Pippo Calandrino Auftrag, Pantea mit der Gans in den Festungsgarten zu führen, damit auch die beiden Mädchen sich daran ergötzen. Das Finale stellt den Jahrmarkt in der Nähe des Thurms vor; die Mädchen sehen vom Fenster aus zu. Es entspinnt sich ein Streit, an dem auch Biondello Theil nimmt, Don Pippo als Gerichtsherr muß Recht sprechen; ein lächerlicher Handel wird vor ihm geführt und endigt mit einem allgemeinen Tumult.

Während Pantea Biondello in der Gans versteckt und sich dann in den Thurm begiebt, meldet Calandrino Don Pippo, daß Biondello aus Verzweiflung in einem Kahn allein auf die stürmische See gefahren sei, was Auretta weinend bestätigt. Höchst erfreut darüber begiebt sich Don Pippo in einem lächerlichen Hochzeitszuge nach dem Thurm, an dessen Fenster Celidora und Lavina mit der Gans stehen und Scherze machen zur heiteren Unterhaltung der versammelten Menge. Endlich erscheint in dem großen Saal des Thurms Don Pippo mit seiner Begleitung vor den beiden Mädchen und der Gans, seines Siegs gewiß, um die Vermählung zu feiern, sobald Graf Lionetto sich einstellen wird. Da bringt Chichibio einen groben Absagebrief desselben. Als Don Pippo darauf Lavina die Hand reichen will, tritt ihm Pantea in ihrer wahren Gestalt entgegen, die Gans fängt an zu reden, öffnet sich und Biondello tritt hervor: Don Pippo ist außer sich, wird von allen verlacht, schließlich verspricht er sich zu bessern — die drei Liebespaare werden glücklich.

Wenn bei dieser summarischen Inhaltsangabe auch manche einzelne komische und wirksame Züge unterdrückt sind, so sind noch mehr Albernheiten übergangen: der Totaleindruck einer abenteuerlichen und witzlosen Handlung wird durch die Behandlung des Einzelnen nicht aufgehoben. In der ersten Freude ein neues Libretto zu haben, machte Mozart sich gleich in Salzburg ans Componiren und nahm auch nach seiner Rückkehr in Wien einzelne Scenen vor, die ihn ansprachen; aber bald kamen ihm gewichtige Bedenken, daß die Oper ohne bedeutende Veränderungen nicht auf die Bühne gebracht werden könne. Er schrieb nun dem Vater (6. Dec. 1783):

Es fehlen nur noch drei Arien so ist der erste Act von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich sagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir leid, wenn ich eine solche Musique müßte umsonst gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nöthig ist. Weder Sie, noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht, daß es sehr übel lassen wird, ja die Opera würklich fallen muß, wenn keine von den zwey Haupt-Frauenzimmern eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf der Bastei oder Rempart herumspazieren müssen. Einen Act durch traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweyten können sie ohnmöglich aushalten, das kann nicht seyn. Diese Reflexion

machte ich erst in Linz, — und da ist kein ander Mittel, als man läßt im zweyten Act etwelche Scenen in der Festung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle giebt die Gans in die Festung zu bringen, daß dann das Zimmer in der Festung vorgestellt wird, worin Celidora und Lavina sind. Pantea kömmt mit der Gans herein — Biondello schießt heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello ist nun wieder Gans. Da läßt sich nun ein gutes Quintett anbringen, welches desto komischer seyn wird, weil die Gans auch mitsingt. — Uebrigens muß ich Ihnen sagen, daß ich über die ganze Ganshistorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil zwey Männer von mehr Einsicht und Ueberlegung als ich sich nichts dagegen einfallen ließen, und das sind Sie und Varesco. Izt ist es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal versprochen, daß er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere List hineinkömmt, ist nun einerley. Ich dächte, man könnte viele komischere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello in Menschengestalt bliebe. Zum Beyspiel könnte die Nachricht, daß sich Biondello aus Verzweiflung, daß es ihm nicht möglich wäre in die Festung zu kommen den Wellen übergeben habe, gleich am Anfange des zweiten Acts geschehen, er könnte sich dann als ein Türk, oder was weiß ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (versteht sich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo ist Willens die Sklavin für seine Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Festung um sich beschauen zu lassen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tausend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine bessere Rolle, denn je komischer die welsche Opera ist, desto besser. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meynung recht begreiflich zu machen, und ich ließe ihn bitten fleißig zu seyn — ich habe auf die kurze Zeit geschwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen ersten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen.

In der Nachschrift bittet er noch einmal den Varesco recht zu bereden und zu pressiren. Bei näherer Ueberlegung aber fand er daß er noch zu viel zugestanden habe, und schon nach wenigen Tagen schrieb er (10. Dec. 1783):

Thun Sie Ihr Möglichstes, daß mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünschen, ich könnte die zwey Frauenzimmer auch im ersten Act, wenn sie die Arien singen, von der Bastey herabbringen, will ihnen gern erlauben, daß sie das ganze Finale oben singen.

Zu dieser Aenderung war Varesco gleich bereit, sie war durch einen Scenenwechsel leicht zu bewerkstelligen — die Umarbeitung liegt dem ursprünglichen Text bei —, aber Weiteres erfahren wir nicht. Mozart mußte indessen in seinen Anforderungen weiter gehen. Er schreibt dem Vater (24. Dec. 1783):

Nun von der Opera als das Nothwendigste. — Herr Abbate Varesco hat zu der Cavatina der Lavina extra geschrieben: à cui serverà la musica della cavatina antecedente, — nemlich der Cavatina von der Celidora. — Das kann aber nicht seyn. Denn in der Cavatina der Celidora ist der Text sehr trost- und hoffnungslos, und in der Cavatina der Lavina ist er sehr trostreich und hoffnungsvoll. — Uebrigens ist das auch eine sehr ausgepeitschte und nimmer gewöhnliche Mode, daß ein Anderer dem Andern sein Liedchen nachlallt. — Höchstens kann es so bey einer Soubrette mit ihrem Amanten nemlich bei den ultime parti gelten. — Meine Meynung wäre daß die Scene mit einem schönen Duett anfinge, welches mit dem nämlichen Text durch eine kleine Aggiunta für die Coda sehr gut angehen kann. — Nach dem Duett folgt die Unterredung wie sonst: — e quando s' ode il campanello della custode, so wird Mademoiselle Lavina anstatt Celidora die Güte haben, sich wegzubegeben, damit Celidora als Prima Donna Gelegenheit hat eine schöne Bravour-Arie zu singen. — Auf diese Art dächte ich wäre es für den Compositeur, für die Sängerin und für die Zuschauer und Zuhörer besser, und die ganze Scene würde unfehlbar dadurch interessanter werden. — Ferners würde man schwerlich die nemliche Aria von der 2. Sängerin ertragen können, nachdem man sie von der ersten hat singen hören. — Nun weiß ich nicht wie Sie es beyde mit nachfolgender Ordnung meynen. — Zu Ende der neu eingeschalteten Scene der zwey Frauenzimmer im ersten Act schreibt Herr Abbate: — siegue la scena VIII che prima era la VII, e così cangiansi di mano in mano i numeri. — Nach dieser Beschreibung muß ich ganz wider Verhoffen vermuthen, daß die Scene nach dem Quartett, allwo beide Damen eine nach der andern ihr Liedchen am Fenster herabsingen, bleiben solle. — Das kann unmöglich seyn. — Dadurch würde der Act nicht allein umsonst um nichts verlängert, sondern sehr abgeschmackt. — Es war mir immer sehr lächerlich zu lesen: Celidora: Tu qui m' attendi, amica. Alla custode farmi veder vogl' io; ci andrai tu puoi. Lavina: Si dolce amica, addio. (Celidora parte.) Lavina singt ihre Aria. (Celidora kommt wieder und sagt): Eccomi, or vanne etc. und nun geht Lavina, und Celidora singt ihre Aria, — sie lösen einander ab, wie die Soldaten auf der Wacht. — Ferner ist es auch viel natürlicher, daß, da sie im Quartett alle einig sind, ihren abgeredeten Anschlag auszuführen, die Männer sich fort machen um die dazugehörigen Leute aufzusuchen und die zwei Frauenzimmer ruhig sich in ihre Clausur begeben. Alles was man ihnen noch erlauben kann, sind ein Paar Zeilen Recitativ. Doch ich glaube auch ganz sicher, daß es niemals darauf angesehen war, daß die Scene bleiben soll, sondern daß es nur vergessen worden anzuzeigen, daß sie ausbleibt. — Auf ihren guten Einfall den Biondello in den Thurm zu bringen, bin ich sehr begierig; — wenn er nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen Unnatürlichkeit erlauben. — Wegen einem kleinen Feuerwerk bin ich gar nicht in Sorgen; — es ist hier so eine gute Feuerordnung, daß man sich vor einem Theaterfeuerwerk gar nicht zu fürchten hat. — Dann wird ja hier Medea

so oft gegeben, worin zuletzt die Hälfte des Palastes zusammenfällt, die übrige Hälfte in Feuer aufgeht.

Ob Varesco seine „Ganshistorie" nicht aufgeben mochte, ob er sich vor ferneren endlosen Zumuthungen fürchtete, oder was er sonst für Gründe hatte — wer kann das wissen? kurz, eine Radicalcur wurde mit dem Text nicht vorgenommen, und Mozart ließ, so leid es ihm thun mochte, die Oper liegen.

Außer einem Recitativ und der flüchtigen Skizze einer Tenorarie sind sechs Stücke des ersten Acts im Partiturentwurf (422 K.) erhalten, in dem wie gewöhnlich die Singstimmen mit dem Baß vollständig ausgeschrieben, die Ritornells wie die Begleitung in einzelnen Instrumenten mehr oder weniger genau angedeutet sind. Vier Stücke gehören Auretta und Chichibio an; der Vergleich mit Figaro liegt nahe, und wenn auch Chichibio bei weitem kein Figaro ist, so kommt Auretta der Susanne doch schon um vieles näher. Die Situation ihrer Arie (2) ist nicht übel ausgedacht. Calandrino, der von Auretta gehört hat, daß Chichibio sehr eifersüchtig sei, umarmt sie zum Scherz und fragt: „Was würde Chichibio sagen, wenn er dies sähe?" Indem kommt dieser wirklich und Auretta, welche thut als ob sie ihn nicht bemerkt, singt nun

Se fosse qui nascoso
Quell' Argo mio geloso,
O, poverina me!

Direbbe: »O maledetta,
Pettegola, fraschetta!
La fedeltà dov' è?«

Pur sono innocente,
Se fosse presente,
Direbbe tra se:

»O qui non c'è pericolo,
Un caso si ridicolo
Goder si deve affè«.

Die musikalische Auffassung der Gegensätze, welche in diesem Text liegen, ist ungemein launig und graziös, und namentlich die Spitze, in die das Ganze ausläuft: O qui non c'è pericolo ist so reizend schalkhaft, wie nur etwas im Figaro. Die komische Arie des Chichibio (3) ist im echt italiänischen Buffostil gehalten, und auf ein geläufiges Parlando berechnet; nach den Andeutungen im Ritornell zu schließen sollte sie ein eigenthümliches Colorit auch durch die Instrumentation erhalten. Auch in dem kürzeren der beiden Duetts zwischen Auretta und Chichibio (4) war dem Orchester, wie die einzelnen Notirungen erkennen lassen, eine hervortretende Rolle zugedacht. Bedeutender aber, und auch breiter angelegt ist das erste Duett (1), in welchem Auretta den eifersüchtigen Chichibio hergebrachtermaßen zu hänseln und dann wieder zu versöhnen weiß. Das Ganze ist in der abwechselndsten Laune bewegt und unterhaltend, aber in dem Motiv



das vom Orchester ausgeführt und von den Singstimmen umspielt wird ist Innigkeit und Grazie auf so eigenthümlich schöne Weise gemischt, wie es wohl nur Mozart gelungen ist.

Dann sind noch zwei größere Ensembles im Entwurf da. Das Quartett (6), in welchem die Liebenden sich aus der Ferne unterhalten, tritt mehr aus dem Buffocharakter heraus, die zartere Empfindung waltet vor; die beiden Liebespaare sind merklich unterschieden und die Grundzüge ihrer Charakteristik sind schon hier unverkennbar. Dagegen ist das Finale (7) ganz und gar im lebhaftesten Buffoton gehalten. Anfangs sind die Liebenden mit vollem Eifer beim Bau der Brücke und geben sich den heitersten Hoffnungen hin, dann tritt die Aufregung der gespannten Erwartung ein und als Don Pippo wirklich erscheint, bricht ein allgemeiner Tumult aus. Es liegt in der Natur dieser Situation, daß weder die reiche Abwechslung noch der Adel tieferer Empfindung, die wir in anderen Finales bewundern, hier zu Tage kommen, es ist vielmehr zum Erstaunen, daß in der lang andauernden Bewegung der frische Zug und die wachsende Steigerung nicht aufhört. Diese ist namentlich in dem letzten Presto ganz außerordentlich; hier tritt auch — gegen die Gewohnheit der komischen Oper — der Chor selbständig und wirkungsvoll hinzu, der Vocaleffect ist wahrhaft grandios und dieser Schlußsatz steht keinem der späteren nach. Im Finale erhält man auch eine Probe des Stils, in welchem die Figur Don Pippo's gehalten werden sollte. Schon das kleine Andante maestoso: Io sono offeso! La mia eccellenza, la prepotenza soffrir non de zeigt die Anlage zu einer großartigen Buffopartie, wie sie in dieser Art in keiner der anderen Opern vorkommt.

Von allen diesen Sätzen haben wir freilich nur einen schwachen Schattenriß. Man versuche sich in entsprechenden Stücken aus Figaro und Don Giovanni das Orchester bis auf den Baß und Andeutungen einzelner Motive in wenigen Takten wegzudenken — wie viel schwächer, farbloser wird das Bild, welches zurückbleibt. So kann man auch hier kaum annähernd eine Vorstellung gewinnen, welches Leben Mozart bei der vollständigen Ausführung diesen Skizzen durch seine Detailzüge und glänzendes Colorit verliehen hätte. Die sichere Meisterhand verrathen sie, wie sich bei einem Werk dieser Zeit von selbst versteht, durchgängig

und für das Studium gewähren sie allerdings gerade so wie sie sind ein eigenthümliches Interesse.

Wer kann sagen, ob es nicht Mozart, wenn er die Oper vollendet hätte, gelungen wäre, die großen Schwächen des Textes vergessen zu machen? Indessen scheint er das selbst nicht gehofft zu haben, da er sie liegen ließ, nachdem sie, mit solchem Eifer begonnen, schon so weit vorgerückt war. Aber seinen Plan gab er deshalb keineswegs auf und da er zunächst auf ein neues Textbuch keine Aussicht hatte, wählte er unter den vielen Textbüchern, welche er sich verschafft hatte, eins aus, das er allenfalls auf die Bühne zu bringen hoffen konnte. Es war Lo sposo deluso (der gefoppte Bräutigam), wahrscheinlich die im Winter 1787 in Padua mit Musik vom Cav. Pado aufgeführte Oper[29]. Daß es ein bereits benutzter Text war geht auch daraus hervor, daß Mozart in der von einem des Italiänischen unkundigen Copisten gemachten Abschrift die ursprünglichen Namen zum Theil geändert hat. Es ist für das Verständniß der von Mozart componirten Stücke (430 K.) nicht nöthig den complicirten Inhalt der ganzen Oper darzulegen; das ausführliche Verzeichniß der Personen, welchen Mozart die Namen der Sänger beigeschrieben hat, denen er die Rollen zudachte, wird zur Orientirung genügen. Es treten also auf

Primo Buffo caricato. *Bocconio* [Sempronio] Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Eugenia.	Sigre. Benucci.
Prima Buffa. *Eugenia* [Emilia], giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale.	Sgra. Fischer.
Primo mezzo carattere. *Don Asdrubale* [Annibale], uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia.	Sigre. Mandini.
Seconda Buffa. *Bettina* [Laurina], nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale.	Sgra. Cavalieri.
Secondo Buffo caricato. *Pulcherio* [Fernando], sprezzator delle donne, ed amico di Bocconio.	Sgre. Bussani.
Secondo Buffo mezzo carattere. *Gervasio*, tutore di Eugenia, che poi inamorasi di Metilde.	Sgre. Pugnetti.
Terza Buffa. *Metilde*, virtuosa di canto e ballo, anch' essa inamorato di Don Asdrubale, finta amica di Bettina.	Sgra. Teiber.

29 Muf. Realztg. 1789 S. 85.

Die Zeit, in welcher Mozart sich mit diesem Text beschäftigte, ergiebt sich daraus daß Nancy Storace als Signora Fischer aufgeführt ist. Sie ließ sich verleiten, in Wien einen englischen Violinvirtuosen, Dr. Fisher zu heirathen, der sie mißhandelte, worauf der Kaiser den gewaltthätigen Ehemann aus Wien entfernte. Dies war im Jahr 1784 [30], und da Nancy Storace später nie den Namen ihres Mannes geführt hat, konnte sie Mozart wohl nur kurze Zeit nach ihrer Verheirathung so nennen.

Beim Beginn der Oper ist Bocconio, der die Ankunft seiner Braut erwartet, noch bei der Toilette um sich glänzend herauszputzen zu lassen; sein Freund Pulcherio, der Weiberfeind, ist zugegen und macht sich über ihn lustig, nicht minder Don Asdrubale und Bettina, welche ihrem Oheim erklärt daß sie, wenn er ihr nicht jetzt einen Mann zu verschaffen wisse, ihm und seiner Frau keine ruhige Stunde im Hause lassen werde. Während er sich ihrer zu erwehren sucht, wird gemeldet, die Braut sei so eben angelangt; die Verwirrung steigert sich, da er noch nicht bereit ist sie zu empfangen und alle um so lebhafter ihn umdrängen. Mozart hat dieses Quartett mit der Ouverture zu einem Satz verbunden, so daß diese unmittelbar in die erste Scene einleitet. Eine lustige Fanfare von Trompeten und Pauken allein fängt an, die vom ganzen Orchester brillant wiederholt wird — wir sind gleich mitten im Jubel einer festlichen Hochzeit und so geht es in munterer Laune fort. Der Satz erinnert in seiner Anlage ohne bestimmte Reminiscenzen an die Ouvertüre zu Figaro, der er allerdings an Schwung und Feinheit nicht gleich kommt. Das geräuschvolle Treiben wird durch ein zartes Andante $^3/_8$ unterbrochen, in welchem Saiten- und Blasinstrumente mit einander abwechseln, das leicht auf die zarteren Liebesempfindungen hindeutet, welche im Drama doch auch zur Geltung kommen. Die Fanfare ertönt wieder, der Vorhang geht auf und indem das Allegro im Wesentlichen wiederholt wird, dient der Instrumentalsatz nun als die Grundlage, auf welcher die Singstimmen sich frei bewegen. Die einzelnen Züge treten jetzt schärfer hervor und der Zuhörer erfreuet sich des erhöheten Genusses, daß ihm das Ganze nicht blos reicher und glänzender bearbeitet sondern wie in neuer Beleuchtung vorübergeführt wird. Das Ensemble ist von heiterer Laune beseelt, voll dramatischer Lebendigkeit und zeigt schon deutlich die eigenthümliche Kunst Mozarts, Orchester und Singstimmen als Glieder eines Ganzen sich völlig frei und selb-

30 Kelly remin. I p. 231 f. Pohl Mozart u. Haydn in London S. 169 f.

ständig bewegen zu lassen. Der Entwurf ist schon etwas über die erste Anlage hinaus bearbeitet, die Saiteninstrumente sind fast überall vollständig ausgeschrieben und die hauptsächlichsten Eintritte der Blasinstrumente wenigstens angezeigt. Danach kann man sich ein genügendes Bild von dem Satze machen, der in seiner Vollendung eine glänzende Einleitung zu der Oper abgegeben haben würde.

Zwei Arien sind nur in den gewöhnlichen Skizzen vorhanden, Singstimme und Baß vollständig mit einzelnen Andeutungen der Violine. Bei der Sopranarie (3) geben aber die Umrisse eine so charakteristische Zeichnung, daß sie sich, wenn man den Blick darauf richtet, wie von selbst zu dem bestimmten Eindruck einer vollen Instrumentation belebt. Der karikirte Stolz der Römerin Eugenia ist gleich in den ersten Textworten hinreichend bezeichnet:

Nacqui all' aura trionfale
Del Romano Campidoglio,
E non trovo per le scale
Che mi venga ad incontrar?

Der Contrast zwischen feierlicher Grandezza und zungengeläufigem Ereifern ist dadurch gegeben; die Hauptaufgabe ist beide Gegensätze so gegeneinander abzuwägen, daß sie als naturgemäße Aeußerungen eines bestimmten Charakters begreiflich werden. Die dazu erforderliche Mäßigung ist bei der Darstellung einer Frau um so mehr geboten, da sie auch durch karikirende Behandlung nicht in einer Art häßlich werden darf, welche beim Manne zu ertragen ist, ohne die komische Wirkung zu beeinträchtigen. Die Karikatur, welche charakteristische Züge eines Individuums auf Kosten der minder bezeichnenden einseitig hervorhebt, ist für musikalische Darstellung überhaupt ein bedenkliches Mittel. Die äußeren Züge, durch deren Uebertreibung der Musiker karikiren kann, sind beschränkt und leicht abgenutzt; den Ausdruck der Empfindung zu übertreiben, um dadurch eine komische Wirkung zu erzielen, ist sehr gefährlich, weil der Musik meistens die Mittel fehlen, durch welche Poesie und bildende Kunst das in der Karikatur hervortretende Mißverhältniß nicht als ein verkehrtes und häßliches, sondern als ein heiteres und komisches erscheinen lassen. Mozart hat als Grundelement der musikalischen Darstellung die Empfindung eines echten Stolzes aufgefaßt, der nur durch zufällige Impulse verleitet wird sich in einer verkehrten Richtung und Weise zu äußern, und dieser vorübergehende Widerspruch mit sich selbst bringt eine komische Wirkung hervor. Um dies musikalisch auszudrücken läßt er die Arie an die überlieferten Formen der opera seria für den

Ausdruck des Heroischen anklingen, welche in Widerspruch mit der augenblicklichen Situation, wie mit dem für den Stolz nicht schicklichen Schelten in Widerspruch treten. Umfang und Verwendung der Stimmmittel geben übrigens deutlich zu erkennen, daß Mozart die Storace im Auge hatte, für welche später die Susanne geschrieben ist.

Bei der zweiten Arie (4) des Pulcherio läßt die skizzenhafte Ueberlieferung ungleich mehr zu wünschen übrig. Eugenia und Bocconio sind nach dem ersten Empfang ziemlich unfreundlich zusammengerathen, der dienstfertige Freund sucht zu versöhnen, er macht Bocconio auf Eugenia's Schönheit, diese auf Bocconio's Liebenswürdigkeit aufmerksam, und während er von einem zum andern geht und vermittelt, schildert er für sich das glänzende Elend, welches er aus dieser Ehe hervorgehen sieht. Die durch diese Situation gebotenen contrastirenden Motive sind in der Arie in ein lebhaftes Wechselspiel gesetzt. Die Skizze giebt aber nur die allgemeine Anlage zu erkennen, ein sehr wesentlicher Theil der Ausführung fiel unverkennbar dem Orchester zu, von dessen feiner Detailmalerei sich keine auch nur annähernde Vorstellung fassen läßt.

Vollständig ausgearbeitet ist ein Terzett (5 vgl. S. 115 f.) zwischen Eugenia, Don Asdrubale und Bocconio, von dem nur zu bedauern ist, daß es nicht in eine der späteren Opern hat aufgenommen werden können, damit man es von der Bühne höre. Don Asdrubale kommt um Bocconio's Braut zu begrüßen, mit Erstaunen erkennen sich die Liebenden. Eugenia, welche Asdrubale im Krieg getödtet wähnte, fällt vor Ueberraschung halbohnmächtig auf einen Sessel, worauf Bocconio davoneilt um Erfrischungen zu holen. Asdrubale, der auf dem Wege nach Rom ist um sich dort mit Eugenia zu vermählen, überhäuft sie, die er für treulos hält, mit Vorwürfen und wirft sich verzweiflungsvoll in einen Sessel. Eugenia hat sich soeben erhoben, da kommt, ehe sie sich dem Asdrubale erklären kann, Bocconio wieder und findet nun zu seinem Staunen die Scene vollständig verändert. Mit diesem Moment beginnt das Terzett, welches die Verwirrung und Verlegenheit der drei Personen, die nicht wissen, wie sie mit den anderen dran sind, und in der äußersten Spannung doch an sich halten müssen, in der reizendsten Weise ausdrückt. Das Orchester führt auch hier selbständig den Faden fort, an den die Singstimmen sich anschließen, bald einzeln, abgebrochen, wie die Situation es verlangt, bald zusammen. Namentlich ist der scharf accentuirte Ausdruck des unwillkürlich hervorbrechenden Schmerzgefühls gegenüber der ängstlichen Zurückhaltung, die übrigens in dem Terzett vorherrscht, von vortrefflicher Wirkung. Meisterlich ist auch

hier die Haltung des Ganzen, die, obwohl sie der tief bewegten Gemüthsstimmung der Hauptpersonen gemäß ernsthaft ist, doch das Gebiet der komischen Oper nicht überschreitet. Dies ist nicht etwa durch die Beimischung eines komischen Elements in der Person Boccenio's erreicht, der sich vielmehr der Stimmung der beiden anderen annähert, sondern durch den Ton der Heiterkeit, von dem das Ganze bei voller Wahrheit im Ausdruck des Einzelnen durchdrungen ist.

Auch diese Oper wurde nicht vollendet und mit einer dritten scheint es beim ersten Anlauf geblieben zu sein. Ein Männerterzett, welches in doppeltem Entwurf erhalten ist (S. 116 f.) bildete die erste Scene einer komischen Oper. Da nun eine Oper von Accoromboni Il regno delle Amazoni nach Fétis zuerst im Jahr 1782 in Parma, dann auch auf anderen Bühnen z. B. 1784 in Florenz[31] mit Beifall aufgeführt worden ist, so kann man den Textworten nach wohl nicht zweifeln, daß unter den vielen „Bücheln", welche Mozart durchgesehen hatte, sich auch dieses befand, das ihn wenigstens zu einem Versuch veranlaßte, der sicher in dieselbe Zeit mit den beiden eben erwähnten fällt.

Schwerlich war es die Beschaffenheit der Textbücher allein, welche Mozart abhielt eine dieser Opern zu vollenden, sondern die Aussichtslosigkeit sie zur Ausführung zu bringen. Die glänzende Aufnahme, welche die italiänischen Maestri, namentlich Sarti und Paesiello in Wien fanden, ließen den deutschen Meister nur um so mehr zurücktreten. Der außerordentliche Triumph, welchen Paesiello und Casti mit ihrem Re Teodoro feierten (S. 32) schreckte sogar Salieri zurück. Er hatte schon eine Oper Il ricco d'un giorno begonnen, legte sie aber zurück, weil er sich nicht trauete dem Re Teodoro damit die Spitze zu bieten. Er wußte immer die Verhältnisse geschickt zu benutzen. Als er im Jahr 1781 mit seinem Rauchfangkehrer durchgefallen war und Mozarts Entführung große Erwartungen rege machte, kam zur rechten Zeit ein Auftrag von München für die dortige Bühne die Oper Semiramide zu schreiben, welche im Carneval aufgeführt wurde[32]. Jetzt zog er vor, von Gluck empfohlen und begünstigt in Paris die Oper Les Danaides aufzuführen. Durch die glänzende Aufnahme, welche sie dort gefunden hatte, mit neuem Ruhm gekrönt kehrte er nach Wien zurück und vollendete nun die italiänische Oper, nachdem der erste Enthusiasmus für

31 Cramer Magaz. f. Mus. II S. 556.
32 Mosel Salieri S. 74.

die Rivalin vertauscht war. Sie wurde am 6. December 1784 gegeben, gefiel aber durchaus nicht[33]. Für Mozart zeigte auch das Jahr 1785 noch keine günstigen Aspecten — da erschien Hülfe von einer Seite, woher er sie nicht erwartete.

Lorenzo da Ponte (1749—1838)[34], gebürtig aus Ceneda, war, nachdem er aus dem Gebiet der Republik Venedig, wo er als Lehrer an mehreren Schulen durch freie Grundsätze und Lebensweise Anstoß gegeben hatte, verbannt worden war, nach einem kurzen Aufenthalt in Görz und Dresden durch den Dichter Mazzola an den ihm befreundeten Salieri warm empfohlen nach Wien gekommen, als dort die italiänische Oper eingerichtet wurde. Durch Salieri's Einfluß war ihm von Joseph II, der ihn dann fortwährend protegirte, die Stelle eines Theatraldichters übertragen worden; er hatte also alle Ursache Salieri ergeben zu sein. Sein erster Versuch war eben die Oper Il ricco d'un giorno, die er selbst für keineswegs gelungen erklärte; Salieri schrieb den unglücklichen Erfolg derselben, der ihn Paesiello's glänzendem Auftreten gegenüber um so empfindlicher traf, einzig und allein dem Dichter zu und schwur, er wolle sich eher die Finger abhacken lassen als wieder einen Vers von da Ponte in Musik setzen. Es konnte ihm nicht schwer werden auch für sich von Casti ein Libretto zu erlangen, La Grotta di Trofonio; und diese Oper, welche am 12. October 1785 zuerst gegeben wurde, machte großes Glück[35]. Nun sah sich aber da Ponte in seiner Stellung bedroht, denn Casti war sein Nebenbuhler und erklärter Gegner. Als witziger und galanter Dichter längst in anerkanntem Ruf, mit den einflußreichsten Personen bekannt und namentlich vom Grafen Rosenberg seit langer Zeit aufs eifrigste begünstigt, suchte er an Metastasio's Stelle poeta Cesareo zu werden. Da Ponte, der am Theater Metastasio's Platz gewissermaßen einnahm, aufkommen zu lassen war daher nicht gerade sein Interesse; er suchte ihn durch Lob und Tadel gleichmäßig zu discreditiren und persiflirte ihn persönlich in der Operette Prima la musica (S. 220), indem er ihn als Theaterdichter kenntlich aber keineswegs schmeichelhaft porträtirte. Er trug auch Eitelkeit und Selbstgefälligkeit so auffallend zur Schau, daß Kelly ihn zur großen Belustigung des Publicums in einer seiner eigenen Opern (Demogor-

33 Mosel Salieri S. 79. Da Ponte mem. I, 2 p. 50 ff.
34 L. da Ponte's Memorie erschienen in Newyork 1823 (4 Bdch.), zw. Aufl. 1829. 30 (3 Bdch.), in Uebersetzung Stuttg. 1847; von Burckhardt, Gotha 1861. Vgl. A. M. Z. X S. 679 f. XLI S. 788 ff. XLIV S. 769 ff.
35 Schink Dramaturg. Monate II S. 539 ff.

gone) auf der Bühne copirte[36]. Es war nunmehr da Ponte's größtes Interesse fähige Componisten zu gewinnen, welche seine Operntexte zu Ehren brachten.

Vincent Martin (1754—1810), aus Valencia gebürtig, deshalb Lo Spagnuolo genannt, hatte seit 1781 in Italien einige Opern mit Beifall aufgeführt; in einer derselben hatte die Storace in Venedig Furore gemacht[37]. Dies mochte ihn veranlassen 1784 nach Wien zu gehen, wo ihn die Gemahlin des spanischen Gesandten unter ihren mächtigen Schutz nahm. Vom Kaiser aufgefordert bearbeitete da Ponte für ihn die Oper Il burbero di buon core nach Goldoni's Lustspiel, welche am 4. Januar 1786 zum erstenmal aufgeführt vollständigen Succeß gewann. Aber seine nächsten Opern Il finto cieco (aufgeführt 20. Jan. 1786) von Gazzaniga und Il Demogorgone (aufgeführt 12. Juli 1786) von Righini componirt, hatten keinen sonderlichen Erfolg. Nicht zufrieden mit diesen Componisten, welchen er selbst weniger zutraute, warf er sein Auge auf Mozart, dem er schon 1783 ein Libretto in Aussicht gestellt hatte (S. 224). Mit der größten Bestimmtheit behauptet da Ponte[38], es sei wesentlich das Verdienst seiner Entschlossenheit und Festigkeit, daß Mozart trotz der Cabalen seiner Gegner seine großen Meisterwerke auf die Bühne gebracht habe, er spricht die Hoffnung aus, daß eine unparteiische und wahrheitsliebende Darstellung ihm diese Anerkennung werde zu Theil werden lassen. Wir folgen also zunächst seinem Bericht, obgleich die Controle anderer Nachrichten bei einzelnen Umständen Berichtigungen und Zweifel ergeben wird[39].

Baron Wezlar, ein großer Musikliebhaber, in dessen Hause Mozart eine Zeitlang wohnte (I S. 742), hatte die Bekanntschaft desselben mit da Ponte vermittelt und erwies sich auch bei dieser Gelegenheit als großmüthiger Gönner. Da Mozart die Besorgniß aussprach, eine von ihm componirte Oper werde nicht zugelassen werden, erbot sich Wezlar für den Text dem Dichter ein angemessenes Honorar zu zahlen und die Aufführung der Oper, wenn die Hindernisse in Wien unübersteiglich sein sollten, in London oder Paris zu erwirken. Im Vertrauen auf die Gunst und Einsicht des Kaisers lehnte da Ponte dies Anerbieten ab.

36 Kelly remin. I p. 235 f.

37 Kelly remin. I p. 189 f.

38 da Ponte mem. I, 2 p. 68 f.

39 Für die Geschichte des Figaro giebt Kelly (remin. I p. 257 ff.) interessante Notizen.

Bei der Verhandlung über ein passendes Sujet sprach Mozart den Wunsch aus, da Ponte möge Beaumarchais' Lustspiel Le Mariage de Figaro — welches nach langwierigen Kämpfen am 27. April 1784 zum erstenmal gegeben alle Welt beschäftigte — zur Oper umgestalten. Die Bearbeitung war diesem eine leichte Sache, aber der Kaiser hatte das Lustspiel seiner Anstößigkeit wegen auf dem Nationaltheater verboten. Indessen auch diese Schwierigkeit hoffte da Ponte zu besiegen. Er verabredete mit Mozart, daß sie ihre Unternehmung geheim halten wollten, machte sich an den Text und allmählich, sowie er mit demselben vorrückte, schrieb Mozart die Musik dazu: in sechs Wochen war alles fertig. Glücklicherweise bedurfte man gerade neuer Opern; da Ponte ging ohne mit Jemand zu reden zum Kaiser und sagte ihm, was geschehen sei. Dieser hatte Bedenken; Mozarts wegen, der zwar ein trefflicher Instrumentalcomponist sei, aber erst eine Oper geschrieben habe, an der nicht allzuviel sei (non era gran cosa), und des Stücks wegen, das er ja verboten habe. Da Ponte erklärte, daß er für Mozart ebensowohl einstehe als für das Stück, welches durch die für die Oper nothwendigen Aenderungen und Abkürzungen aufführbar geworden sei. Der Kaiser gab nach, ließ Mozart sogleich mit der Partitur zu sich bescheiden und befahl, nachdem er einige Stücke gehört hatte, daß die Oper aufgeführt und sogleich einstudirt werden solle. Damit waren nun außer den Gegnern Mozarts auch Casti und auf dessen Antrieb Graf Rosenberg, „ein abgesagter Feind der Deutschen, der durchaus nichts hören konnte, was nicht italiänisch war"[40], sehr unzufrieden, und dieser machte Schwierigkeiten wo er nur konnte. Einen Zug der Art erzählt da Ponte. Der Regisseur Bussani (der Sänger, für welchen die Partie des Bartolo bestimmt war) meldete dem Grafen Rosenberg, daß im Figaro — im dritten Act bei der Hochzeitsfeierlichkeit, während Susanna dem Grafen das Billet zusteckt — ein Ballet angebracht sei. Dieser ließ den Dichter kommen, erinnerte ihn, daß der Kaiser kein Ballet wolle, und riß ohne auf seine Einwendungen zu hören die Scene aus dem Textbuch heraus. Mozart war außer sich, wollte den Grafen zur Rede stellen, Bussani prügeln, sich an den Kaiser wenden, die Partitur zurücknehmen — es kostete Mühe ihn zu beruhigen. In der Generalprobe war der Kaiser zugegen. Dem Befehl Rosenbergs gemäß blieb das Ballet fort, Susanna und der Graf machten während alles still war ihre nun unbegreiflichen Gesten; erstaunt fragte der Kaiser, was denn das zu be-

40 Berl. mus. Ztg. 1793 S. 141.

deuten habe, und befahl, als ihm da Ponte die nöthigen Aufklärungen gegeben hatte, sogleich für ein anständiges Ballet zu sorgen.

Diese Erzählung giebt, wenn auch da Ponte seine eigene Rolle etwas wichtiger gemacht hat, im Ganzen gewiß ein richtiges Bild der Verhältnisse, unter denen Mozarts Figaro zur Aufführung kam. Kelly's Angabe, Mozart sei durch Spezialbefehl des Kaisers berufen worden eine Oper zu schreiben und habe den Figaro gewählt, läßt sich allenfalls mit da Ponte's Darstellung in Einklang bringen. Mozart begann seine Arbeit im Herbst 1785, denn in einem Briefe des Vaters an die Tochter (11. Nov. 1785) heißt es:

> Endlich [nach einem Stillschweigen von 6 Wochen] habe vom 2. Nov. einen Brief von Deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeilen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die Opera Le nozze di Figaro fertig machen muß. Er hat um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben alle seine Scolaren auf den Nachmittag verlegt. An der Musik zweifle ich nicht. Das wird ihm aber vieles Laufen und Disputiren kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie er es zu seiner Absicht zu haben wünscht: und er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Grafen Rosenberg getrieben wird.

Dies stimmt nicht mit der heimlichen Vollendung der Oper, von der da Ponte erzählt, und ob die Oper wirklich in sechs Wochen geschrieben sei, mag man auch bezweifeln. Daß Mozart sie in seinem Verzeichniß unter dem 29. April 1786 eingeschrieben hat beweist nur, daß er sie damals unmittelbar vor der Aufführung (1. Mai) durch das Niederschreiben der Ouverture abschloß [41]. Indessen geht aus allem doch nur hervor, daß da Ponte dem drastischen Effect zu Liebe etwas übertrieben haben wird. Was Mozart übrigens, während er am Figaro arbeitete, noch außerdem zu leisten im Stande war, zeigt sein thematisches Verzeichniß. In diesem ist nach dem 5. Juli 1785 eine Lücke bis zum 5. Nov. Es ist möglich, daß er während dieser Zeit mit der Opera beschäftigt war, aber gerade von da an, wo er mit Ernst daran ging, finden wir folgende Compositionen verzeichnet:

5. Nov. Quartett } zur Villanella rapita (S. 19 ff. 479.
21. Nov. Terzett } 480 K.).
12. Dec. Sonate für Klavier und Violine in Es dur (481 K.).
16. Dec. Klavierconcert in Es dur (482 K.).

41 Ueber die Schicksale der Originalpartitur, welche seit 1864 N. Simrock in Bonn besitzt, ist Nachricht gegeben N. Ztschr. f. Mus. XXXVI S. 261, vgl. XXXV S. 65 ff. 77 ff.

1786 10. Jan. Klavierrondo in D dur (485 K.).
18. Jan. Terzett aus dem Schauspieldirector.
3. Febr. Schauspieldirector (S. 219 ff. 486 K.).
2. März Klavierconcert in A dur (488 K.).
10. März Duett und Arie für die Privataufführung des Idomeneo (S. 489. 490 K.).
24. März Klavierconcert in C moll (491 K.).
29. April Le nozze di Figaro (492 K.).

Dazu kamen die Fastenconcerte (I S. 727), die ihn auch noch in Anspruch nahmen.

Bis zur Aufführung waren aber noch Schwierigkeiten zu überwinden, von denen da Ponte nichts meldet, die Kelly mittheilt.

Es waren drei Opern auf dem Tapet, eine von Righini (Il Demogorgone), eine von Salieri (La grotta di Trofonio) und eine von Mozart. Sie waren so ziemlich gleichzeitig zur Aufführung fertig und jeder Componist nahm das Recht für sich in Anspruch seine Oper zuerst aufzuführen, dadurch entstand große Uneinigkeit und es bildeten sich Parteien. Der Charakter der drei Männer war sehr verschieden. Mozart war auffahrend wie Schießpulver und schwur die Partitur seiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn sie nicht zuerst auf die Bühne käme; seine Ansprüche wurden von einer eifrigen Partei unterstützt. Im Gegentheil arbeitete Righini wie ein Maulwurf im Dunkeln um den Vorsprung zu gewinnen. Der dritte Candidat war Hofkapellmeister, ein schlauer, gewandter Mann, der besaß was Bakon crooked wisdom [die Weisheit der krummen Wege] nennt, und seine Ansprüche wurden von drei der Hauptsänger unterstützt, welche eine nicht leicht zu besiegende Cabale anzettelten. Jeder von den Operisten nahm an diesen Zwistigkeiten Antheil. Ich allein stand auf Mozarts Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmste Theilnahme durch meine Bewunderung seines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche persönliche Gefälligkeit. Endlich wurde der Streit geschlichtet durch den Befehl des Kaisers Mozarts Oper sogleich zu probiren.

Hier ist ein zwar kleiner Irrthum untergelaufen, denn Salieri's Oper wurde schon am 12. Oct. 1785 gegeben; man sieht aber auch aus dieser Erzählung, daß schließlich der Kaiser durchgreifen mußte.

Zu der für Mozart thätigen Partei gehörte die vornehme Dilettantengesellschaft, welche im März die Aufführung des Idomeneo auf dem Auersperg'schen Theater veranstalteten (I S. 728). Es genügt, daß seine Freunde Graf Hatzfeld (I S. 732) und Bridi (S. 46 f.) sich daran betheiligten um zu wissen, daß man die Absicht hatte Mozart als Componisten italiänischer Opern dadurch einem einflußreichen Kreise zu empfehlen, und daß man das für nöthig hielt.

Der Vater hatte also wohl Recht, als er der Tochter schrieb (18. April):

Am 28. geht le nozze di Figaro zum erstenmal in die scena. Es wird viel seyn, wenn er reussirt, denn ich weiß, daß er erstaunlich starke Kabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhange wird wieder suchen Himmel und Erde in Bewegung zu setzen. Duschek sagte mir neulich[42], daß Dein Bruder so viele Kabalen wider sich habe, weil er wegen seines besondern Talents und Geschicklichkeit in so großem Ansehen stehe.

In der That berichtet Niemetschek (S. 37), man erzähle allgemein als wahr, was sich bei so vielen glaubwürdigen Zeugen nicht in Zweifel ziehen lasse, daß welsche Sänger aus Haß, Neid und niedriger Kabale bei der ersten Vorstellung durch vorsätzliche Fehler sich alle Mühe gegeben haben die Oper zu stürzen, so daß die Sänger durch eine ernste Warnung des Kaisers zu ihrer Pflicht gewiesen werden mußten, da Mozart voll Bestürzung nach dem ersten Act in die Loge kam und ihn darauf aufmerksam machte. Indessen weiß Kelly hiervon nichts; er versichert vielmehr, die Oper sei damals so vorzüglich gegeben worden, daß, wie oft und wie gut er sie auch später habe darstellen sehen, doch jene ersten Wiener Aufführungen davon so unterschieden gewesen seien wie das Licht von der Finsterniß[43].

Alle ersten Darsteller hatten den Vortheil durch den Componisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es ist nicht möglich das zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen.

Ich erinnere mich, wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaro's Arie Non più andrai mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci; und als die schöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorsstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthu-

42 Duschek war mit seiner Frau aus Prag nach einem kurzen Aufenthalt in Wien Anfangs April nach Salzburg gekommen um dort eine Erbschaftsangelegenheit zu ordnen.

43 Ulibischeffs Meinung, Mozart habe es zum Glück für die Musik mit mittelmäßigen Sängern zu thun gehabt (II p. 40), ist unbegründet. Vgl. A. M. Z. XXIV S. 270.



siastischen Beifall aus, der ihm auf so außerordentliche Weise ausgedrückt wurde.

Die Besetzung bei der ersten Aufführung war nach Mozarts thematischem Verzeichniß — das Textbuch ist leider verschollen — folgende [44]

Il conte Almaviva	Sgre. Mandini.
La contessa	Sgra. Laschi.
Susanna	Sgra. Storace.
Figaro	Sgre. Benucci.
Cherubino	Sgra. Bussani.
Marcellina	Sgra. Mandini.
Basilio / Don Curzio	Sgre. Ochelly [45].
Bartolo / Antonio	Sgre. Bussani.
Barberina	Sgra. Nannina Gottlieb [46].

Die Aufnahme von Seiten des Publicums, als die Oper am 1. Mai 1786 zuerst aufgeführt wurde, entsprach dieser günstigen Vorbedeutung [47]. „Nie hat man einen glänzenderen Triumph gefeiert“ sagt Kelly „als Mozart mit seinen Nozze di Figaro“. Das Haus war gedrängt voll, viele Stücke mußten wiederholt werden, so daß die Oper beinahe die doppelte Zeit spielte, am Schluß aber wurde das Publicum nicht müde zu klatschen und Mozart herauszurufen. Und am 18. Mai konnte der Vater seiner Tochter schreiben: „Bei der zweyten Aufführung von der Opera Deines Bruders [3. Mai] sind fünf Stück und bey der dritten Aufführung [8. Mai] sieben Stück repetirt worden, worunter ein kleines Duetto dreimal hat müssen gesungen werden“.

Also gefallen hatte die Oper, nur zu sehr gefallen für die Zufriedenheit mancher Leute, und wer dem Kaiser den Rath gab, nach den ersten

44 Daß von den deutschen Sängerinnen keine verwendet wurde, weder die Lange, noch die Cavalieri oder die Teyber, auf welche Mozart doch beim Sposo deluso selbst gerechnet hatte (S. 232 f.), ist auffallend und war wohl in den Parteiungen bei der Oper begründet. Durch da Ponte (rem. I, 2 p. 109. 110. 135 f.) erfährt man, daß die Cavalieri von Salieri, dessen Schülerin sie war (Mosel, Salieri S. 184), in sehr auffallender Weise begünstigt wurde.

45 So schreibt Mozart den Namen; Kelly wurde, wie er selbst erzählt (rem. I p. 139) in Italien Okelly genannt.

46 Sie sang später die Pamina in der Zauberflöte.

47 In der Wiener Zeitung (1786 Nr. 35) wurde nur die kurze Notiz gegeben: „Montag 1. Mai wurde im Nationaltheater zum erstenmale aufgeführt ein neues italiänisches Singspiel in 4 Aufzügen, genannt Le nozze di Figaro, nach dem französischen Lustspiel des Hrn. v. Beaumarchais bearbeitet von Hrn. Abb. da Ponte, Theatralpoeten; die Musik dazu ist von Hrn. Kapellmeister Mozart. La Sign. Laschi, welche seit kurzem hier wieder angekommen ist, und la Sign. Bussani, eine neue Sängerin, erschienen dabey das erstemal als Gräfin und Page“.

Aufführungen des Figaro das Dacapo-Rufen zu verbieten, der hat sich selbst wahrscheinlich einen größeren Gefallen gethan als Mozart und den Sängern. Kelly erzählt, daß Joseph nach dem Erlaß dieses Verbots in einer Probe zu Nancy Storace, Mandini und Benucci trat und sagte, er glaube ihnen dadurch eine Wohlthat erwiesen zu haben, denn das beständige Wiederholen müsse ja für sie ermüdend und höchst lästig sein. Ja, habe die Storace erwiedert, es ist uns allerdings sehr lästig, und Benucci und Mandini haben durch eine Verbeugung ihre Zustimmung ausgedrückt; er aber habe dreist zum Kaiser gesagt: „Glauben Ew. Maj. ihnen das ja nicht, sie alle wünschen, daß man ihnen Dacapo rufe, ich wenigstens kann es von mir bestimmt versichern" — worauf der Kaiser lachte.

Ganz von der Bühne verdrängen konnte man die Oper allerdings nicht gleich, aber man konnte dafür sorgen, daß sie nicht zu oft, nicht zu rasch hinter einander gegeben wurde, damit sie sich in der Gunst des Publicums nicht zu fest setze. Figaro wurde im ersten Jahr neunmal gegeben, so viele Aufführungen hatte allein noch Martins beliebter Burbero di buon core erlebt, allein sie wurden sparsam vertheilt (1. 3. 8. 24. Mai, 4. Juli, 28. August, 22. Sept., 15. Nov., 18. Dec.). Am 17. Nov. errang Martins Cosa rara (nach starken Cabalen der Sänger, denen der Kaiser befehlen mußte zu singen[48]), einen unglaublichen Erfolg. Dadurch wurde Figaro in Schatten gestellt, beim Publicum, wie beim Kaiser, der nach der Aufführung des Figaro gegen Dittersdorf äußerte, daß Mozart in seinen Theaterstücken die Sänger mit seinem vollen Accompagnement übertäube[49]; die leichten gefälligen Melodien Martins sagten seinem Geschmack ungleich mehr zu. Während der Jahre 1787 und 1788 wurde Figaro in Wien gar nicht gegeben[50], erst 29. August 1789 brachte man ihn wieder auf die Bühne.

---

48 da Ponte mem. I, 2 p. 90 ff.

49 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 237.

50 Im Juni 1787 kündigte Balzer an (Wien. Ztg. 1787 Nr. 46 Anh.), der ungetheilte laute Beifall, mit welchem Mozarts Meisterstück Die Hochzeit des Figaro in Prag aufgenommen sei, veranlasse ihn den von Kucharz gearbeiteten Klavierauszug zu veröffentlichen; auch bietet er Arrangements für Blasinstrumente, und eine Uebersetzung desselben Werks in Quintette von Abbe Vogler (!) aus.

36.

Le nozze di Figaro.

Mozart hat das Lustspiel von Beaumarchais Le mariage de Figaro ou la folle journée nach eigener Entschließung sich zum Operntext bearbeiten lassen [1]. Das Stück hatte durch den Namen und die politische Stellung des Verfassers sowie durch die ungewöhnlichen Verhältnisse, unter denen es in Paris zur Aufführung gebracht war, ein außerordentliches Interesse erregt. Beaumarchais hatte seine Komödie bereits gegen Ende des Jahres 1781 beim théâtre français eingereicht, wo man sie bereitwillig zur Aufführung annahm. Allein nachtheilige Gerüchte veranlaßten Ludwig XVI sich das Stück vorlesen zu lassen, er fand es abscheulich und erklärte, daß es nie gespielt werden solle. Die Aufmerksamkeit auf dasselbe wurde nur um so größer, man drängte sich dazu es im Manuscript vorlesen zu hören; eine Partei am Hofe interessirte sich für die Aufführung, die Schauspieler wünschten sie, das Publicum verlangte sie immer dringender: sie wurde ein Gegenstand des öffentlichen Interesses. Beaumarchais verstand es alle Umstände geschickt zu seinem Vortheil zu benutzen: im Juni 1783 sollte sein Lustspiel bei Hofe aufgeführt werden, das Publicum war versammelt, da kam unmittelbar vor dem Anfang ein neues Verbot des Königs. Jetzt murrte man laut über Tyrannei und Unterdrückung, das Stück erhielt schon vor der Aufführung eine politische Bedeutung. Endlich gelang es den König zu überreden, daß er eine Privataufführung bei einem Fest gestattete, welches Hr. v. Vaudreuil dem Grafen Artois im September 1783 gab, und Beaumarchais wußte die Sachen so zu wenden, daß auch die öffentliche Aufführung im April 1784 erfolgte [2]. Der ungeheure, rasch weit verbreitete Erfolg konnte Mozarts Aufmerksamkeit wohl auf dasselbe richten, um so mehr als Paesiello's Barbiere di Seviglia, welchem das frühere Lustspiel von Beaumarchais zu Grunde lag, großes Glück gemacht hatte. Vergebens hatte Mozart unter der großen Menge italiänischer Operntexte nach einem brauchbaren gesucht, der Versuch durch Varesco einen neuen zu erhalten, war eben-

1 Dies bestätigt auch Kelly (remin. I p. 257).
2 L. de Lomenie Beaumarchais et son temps II p. 293 ff.

falls fehlgeschlagen. In der nur auf einzelne drastische Scenen und karikirte Figuren angelegten opera buffa waren die für Mozart wesentlichen Bedingungen dramatischer Wirksamkeit, lebendige durch organische Entwickelung spannende Handlung und naturgemäße Charakterzeichnung der handelnden Personen überhaupt nicht vorhanden. Beides fand er bei Beaumarchais in ausgezeichneter Weise.

Bekanntlich ist die Hochzeit des Figaro in gewisser Weise eine Fortsetzung des Barbiers von Sevilla. Großentheils treten dieselben Personen in beiden auf, Verhältnisse, welche die Handlung in der Hochzeit des Figaro bedingen, sind auf die Voraussetzungen des früheren Stücks gegründet, und für die Würdigung der Motivirung und Charakteristik ist es mitunter wichtig diesen Zusammenhang sich gegenwärtig zu halten.

Graf Almaviva, nachdem er mit Figaro's Hülfe dem Doctor Bartolo seine reizende Mündel Rosine entführt hat, nimmt denselben ebensowohl als Marcelline, die Duenna Rosine's, in seine Dienste, sowie er auch den Musikmeister Basilio mit in sein Schloß zieht. Es währt nicht lange, daß er seiner Gemahlin überdrüssig nach anderweitiger Zerstreuung sich umsieht, und so fällt unter anderen sein Auge auf Susanne, die Kammerjungfer der Gräfin, Figaro's verlobte Braut, welche er durch Basilio, der auch hier den Gelegenheitsmacher spielt, für sich zu gewinnen sucht. Mit dem zur Hochzeit bestimmten Tage beginnt das Stück. Figaro, der von Susanne erfährt, wie der Graf ihr nachstellt, ist sogleich entschlossen den Grafen zu überlisten, damit er ihrer Ehe kein Hinderniß in den Weg legen könne. Denn dieser sucht, so lange er Susanne's Gunst nicht sicher ist, wenigstens ihre Hochzeit zu verschieben, und dazu bietet ihm Marcelline die Hand, welche verliebt in Figaro ihm Geld gegeben hat gegen ein schriftliches Versprechen, ihr das Geld zurückzuzahlen oder sie zu heirathen. Bei der drohenden Gefahr Figaro an Susanne zu verlieren hat sie Bartolo zu ihrem Beistande beschieden und dieser ist um so lieber bereit sie zu unterstützen, als er sich dadurch nicht allein an Figaro rächt, sondern auch den Ansprüchen Marcelline's auf seine eigene Hand entgeht. Er hat nämlich mit ihr vor Jahren einen Sohn erzeugt, der als kleines Kind geraubt worden ist. Während sich dies Ungewitter über dem Haupt der Liebenden zusammenzieht, wird Susanne von dem Pagen Cherubin, einem so eben zum Jüngling heranreifenden, schönen und ausgelassenen Knaben, in ihrem Zimmer aufgesucht. Der Graf hat ihn bei Fanchette, der Tochter seines Gärtners Antonio, gefunden, mit welcher er selbst zu liebeln sucht, und ihn aus dem Dienst geschickt; Susanne soll nun die Gräfin, seine Pathe, für die er leidenschaftlich schwärmt, um ihre Vermittelung bitten, daß er bleiben dürfe. Während sie darüber reden, kommt der Graf, vor dem Cherubin sich schnell hinter einem großen Lehnsessel verbirgt; er verspricht Susanne eine Mitgift, wenn sie ihm am Abend eine Zusammenkunft bewilligen wolle, sie aber weist ihn strenge zurück. Darüber

kommt Basilio zu; indem der Graf sich vor diesem hinter demselben Lehnsessel versteckt, schlüpft Cherubin auf denselben und verbirgt sich unter einem darauf liegenden Kleide. Basilio wiederholt Susanne die Anträge des Grafen und da sie ihn zurückweist, macht er boshafte Anspielungen auf den Pagen, der nicht bloß bei Susanne in Gunst stehe, sondern auch der Gräfin unverschämt den Hof mache. Entrüstet tritt der Graf hervor, befiehlt den Pagen sofort wegzujagen, erzählt, wie er ihn in seinem Versteck im Hause des Gärtners überrascht habe, und entdeckt dabei Cherubin auf dem Lehnsessel. Da dieser aber Zeuge dessen was so eben vorging geworden ist, verleiht er ihm, um ihn zu schonen und doch loszuwerden, eine Officiersstelle in seinem Regiment mit dem ausdrücklichen Befehl sich sogleich nach Sevilla in die Garnison zu begeben. Indem kommt Figaro an der Spitze der festlich geschmückten Dorfbewohner herein. Der Graf hat bei seiner Vermählung das sogenannte Herrenrecht aufgehoben; auf Figaro's Anstiften kommen seine dankbaren Unterthanen jetzt bei der ersten Hochzeit, welche seitdem gefeiert wird, ihn zu bitten, selbst in feierlicher Ceremonie der Braut den Brautkranz aufzusetzen. Er hofft, daß der Graf diesem Ansinnen sich nicht werde entziehen können; dieser verspricht es auch, verlangt aber einige Stunden Aufschub, um die Feierlichkeit glänzender zu machen.

Figaro versäumt indessen nicht, gegen den Grafen eine neue doppelte Intrigue anzuspinnen, bei welcher mitzuwirken auch die Gräfin, durch die ihr treu ergebene Susanne von allem in Kenntniß gesetzt, sich entschließt. Um ihre Stellung zu Figaro wie zu Susanne, und ihre Bereitwilligkeit selbst durch eine gewagte Täuschung den Grafen zu seiner Pflicht zurückzuführen, richtig zu würdigen darf man nicht vergessen, daß die Gräfin Almaviva die Rosine des Barbier von Sevilla ist. Sie liebt ihren Gemahl, sie hat das volle Gefühl ihrer Würde, allein die Verhältnisse, unter denen sie aufgewachsen, die Umstände, durch welche sie Gräfin Almaviva geworden ist, üben doch einen gewissen Einfluß auf sie aus. Figaro hat nun den Grafen, der auf die Jagd geritten ist, durch ein anonymes Billet, das ihm Basilio zusteckt, vor einem Nebenbuhler gewarnt, der mit der Gräfin ein Stelldichein verabredet habe; die Eifersucht, hofft er, soll denselben von der Hochzeit ablenken. Auf der anderen Seite will er ihn dadurch sicher machen, daß Susanne ihm die erbetene Zusammenkunft im Garten verspricht; an ihrer Stelle soll dann Cherubin, der auf Figaro's Betrieb noch da geblieben ist, als Mädchen verkleidet sich einfinden. Der Page kommt um Toilette zu machen; betrübt zeigt er sein Officierspatent vor, das man wie sich dabei ergiebt zu besiegeln vergessen hat, und verräth seine schwärmerische Verehrung für die Gräfin, die auf einen Augenblick dadurch gerührt zu werden scheint, — plötzlich klopft der Graf, der in eifersüchtiger Regung gleich wieder umgekehrt ist. Cherubin flüchtet sich ins Nebenzimmer, das die Gräfin verschließt, und wirft dort, während der Graf seine verlegene Gemahlin mit Fragen bestürmt, einen Sessel um; die Gräfin erklärt hierauf, Susanne sei darin, verbietet aber, daß sie herauskomme oder auch nur antworte, und verweigert dem Grafen den Schlüssel. In der größten Erbitterung führt dieser, nachdem er sorgfältig

alle Thüren verschlossen hat, die Gräfin mit sich fort um eine Axt zu holen, mit der er die Thür einschlagen will. Susanne, die während dieser Scene im Alkoven versteckt war, befreit sofort Cherubin; weil sonst kein Entkommen möglich ist, springt dieser aus dem Fenster in den Garten und sie geht an seiner Stelle ins Cabinet. Als der Graf mit der Gräfin zurückkommt, entschlossen Gewalt anzuwenden, gesteht sie ihm, daß der Page im Nebenzimmer sei, was ihn in die äußerste Wuth versetzt: da tritt zu beider Erstaunen Susanne heraus. Die Gräfin faßt sich, und die Frauen erklären ihm nun, man habe ihn nur strafen wollen, Figaro habe als Einleitung für diese ganze Neckerei den Brief geschrieben; der Graf muß um Verzeihung bitten, die er mit Mühe erlangt. Als darauf Figaro mit der Meldung eintritt, alles sei zur Hochzeit bereit, verlangt der Graf erst Aufschluß über das Billet, Figaro läugnet darum zu wissen und wird, da ihm der Zusammenhang nicht klar ist, nur mit Mühe von den Frauen zum Geständniß gebracht. Kaum ist diese Gefahr beseitigt, da kommt der halbbetrunkene Gärtner mit der Klage, daß vor Kurzem ein Mensch aus dem Fenster des Cabinets auf seine Blumen gesprungen sei; Figaro, der den Pagen gesprochen hat, bekennt, er sei dort bei Susanne gewesen und aus Furcht vor dem Toben des Grafen in den Garten gesprungen. Der Gärtner meint freilich, er habe eher Cherubin zu erkennen geglaubt, will ihm aber nun doch ein Papier, das er verloren habe, zurückgeben. Aber der Graf, dessen Argwohn neu erregt ist, nimmt dies an sich und verlangt, daß Figaro es namhaft mache; die Gräfin erkennt das Patent des Pagen und soufflirt durch Susanne Figaro, der sich auch aus dieser Schlinge zieht. Allein nun erscheint Marcelline, unterstützt von Bartolo und macht Figaro's Eheversprechen geltend; hocherfreut verspricht der Graf ihr sogleich die gerichtliche Untersuchung ihrer Ansprüche und weiß Basilio, der Marcelline für sich zur Ehe verlangt, auf eine Weise zu entfernen, daß er sich zugleich an demselben für das ihm zugesteckte Billet rächt.

Ehe die Gerichtssitzung beginnt, faßt die Gräfin den Plan anstatt des verkleideten Cherubin selbst in Susanne's Kleidern dem Grafen das Rendezvous zu geben, und diese muß daher dem Grafen ihre Bereitwilligkeit, ihn im Garten zu erwarten, auf eine schlaue Weise anzeigen. In der dann vorgenommenen Verhandlung wird Figaro verurtheilt Marcelline sogleich die schuldige Summe zurückzuzahlen; da er das nicht kann, sie zu heirathen. Der Graf scheint am Ziele seiner Wünsche, allein die Ausflucht Figaro's, daß er die Erlaubniß seiner Eltern haben müsse, die er aber selbst nicht kenne, führen zu der Entdeckung, daß er jener einst geraubte Sohn von Bartolo und Marcelline ist, die nun zugleich mit ihm ihre Hochzeit zu feiern beschließen. Susanne, welche mit dem von der Gräfin ihr geschenkten Geld kommt um Figaro auszulösen, ist empört ihn in Marcelline's Armen zu sehen, bis sie durch die glückliche Lösung des Räthsels hoch erfreuet wird.

Während der feierlichen Hochzeitsceremonie — bei welcher Cherubin, durch Fanchette verkleidet, unter den jungen Bauermädchen erscheint und erkannt wird — giebt Susanne dem Grafen ein von der Gräfin dictirtes Billet, in welchem sie den Ort des Stelldicheins bestimmt hat; es ist mit

einer Nadel zugesteckt, welche er ihr zum Zeichen des Einverständnisses zurückschicken soll. Figaro sieht, daß er das Billet liest und sich an der Nadel sticht, ohne bemerkt zu haben, daß Susanne es ihm gegeben hat; als er nachher von Fanchette erfährt, daß sie vom Grafen den Auftrag hat Susanne die Nadel zurückzubringen, erräth er leicht, was das zu bedeuten habe. Außer sich vor Eifersucht bestellt er seine Eltern und Freunde in die Nähe des verabredeten Ortes und begiebt sich selbst dorthin um die Schuldigen zu überraschen und zu strafen.

Im Dunkel der Nacht kommen die Gräfin in Susanne's Kleidern und diese in denen der Gräfin um ihre Männer auf die Probe zu stellen, denn Susanne ist bereits durch Marcelline unterrichtet und gewarnt. Kaum ist die Gräfin allein, so naht sich zu ihrem größten Schrecken Cherubin der vermeintlichen Susanne und sucht ihr einen Kuß aufzudrängen; diesen bekommt der Graf, der in dem Augenblick dazwischen tritt, die Ohrfeige aber, welche von diesem dem Pagen zugedacht war, nimmt Figaro, der sich lauschend genähert hat, in Empfang. Mit seiner Gemahlin allein sagt der Graf ihr die größten Schmeicheleien, beschenkt sie mit Geld und einem kostbaren Ring und will sich dann mit ihr entfernen, wird aber von ihr in der Dunkelheit verlassen und sucht sie vergebens. Mittlerweile kommt Susanne zu dem empörten Figaro, der sie aber, als sie einen Augenblick die Stimme zu verstellen vergißt, erkennt und sich sogleich den Scherz macht ihr vorzuschlagen eine Untreue durch die andere zu rächen, worauf sie sich ihm mit Ohrfeigen zu erkennen giebt. Der Friede wird aber durch seine Erklärung leicht hergestellt, und da sich nun der Graf wieder nähert um seine Susanne zu suchen, spielen sie die Liebesscene fort. Wüthend ruft er Leute mit Fackeln herbei, Figaro's Freunde eilen herzu, mit ihnen auch die Gräfin, und zu seiner Beschämung erkennt er nun, daß es seine Gemahlin war, welche Liebeserklärungen und Geschenke von ihm in Empfang genommen hat; erst die Verzeihung, welche sie ihm zusagt, macht aller Verwirrung ein Ende.

Dies ist der dürftige Abriß des unterhaltenden Intriguenspiels, in welchem unaufhörlich ein Knoten um den andern geschürzt wird, eine Verlegenheit aus der andern erwächst, um immer wieder eine neue Erfindung hervorzurufen; das durch eine Fülle wirksamer Motive und charakteristischer Detailzüge, durch den witzigen, pikanten Dialog voll Satire und Ironie eins der lebendigsten Charaktergemälde seiner Zeit ist[3]. Da Ponte hat aus demselben mit vielem Geschick seinen Operntext hergestellt, wobei ihm allerdings Mozart nicht wenig behülflich gewesen sein wird. Der Gang des Stücks ist fast ganz unverändert gelassen, die Abkürzungen, welche nothwendig waren, sind zweckmäßig

3 Das Stück wurde in verschiedenen Uebersetzungen sehr bald auf allen Bühnen Deutschlands heimisch. Neuerdings hat A. Lewald eine neue Uebersetzung desselben gegeben (Beaumarchais, Stuttg. 1839).



vorgenommen[4]. So ist die sehr ausgeführte Gerichtsscene auf das für die Handlung wesentliche Resultat beschränkt, andere Nebenmotive sind beseitigt, z. B. daß Basilio als Marcelline's Liebhaber auftritt. Selten ist die Deutlichkeit der verwickelten Handlung dabei gefährdet worden, wie durch die Aenderung, daß man von dem Sohne Bartolo's und Marcelline's vor der Wiedererkennung gar nichts erfährt. Aber mit dem besten Takt sind die Musikstücke an der richtigen Stelle so angebracht, daß die musikalische Darstellung Freiheit findet sich ihrer Natur gemäß auszubreiten, ohne die Handlung aufzuhalten, was bei diesem Stücke etwas sagen will. Die ganze dramatische Anlage brachte es mit sich, daß dabei nicht allein für Arien, sondern fast noch mehr für große und kleine Ensemblesätze verschiedener Art neben den Finales, zu sorgen war — zum großen Vortheil der musikalischen Gestaltung. Bei dem so bestimmt vorgezeichneten Gange der Handlung sind die nothwendigen Forderungen der Oper hinsichtlich der Stellung und Abwechslung der Musikstücke befriedigt; auch die poetische Fassung derselben ist gewandt und angemessen, oft sehr artig eine Andeutung bei Beaumarchais für die musikalische Auffassung ausgeführt. Der Haltung des Dialogs war das französische Lustspiel ein außerordentlicher Vortheil; wie sehr derselbe auch abgekürzt und modificirt werden mußte, immer behielt er von dem Geist und Leben des Originals weit mehr zurück als man in den Recitativen der opera buffa zu finden gewohnt war. In den deutschen Bearbeitungen ist das freilich meist wieder verwischt. Von wem die zuerst übliche Uebersetzung, nach der sie z. B. in Berlin 1790 aufgeführt wurde[5], herrührt weiß ich nicht; im Jahr 1791 bearbeitete Knigge die Oper für Schröder in Hamburg[6]; 1792 gab man sie in Wien nach einer Uebersetzung von Gieseke; 1794 erschien die Bearbeitung von Vulpius. Eine neue Bearbeitung welche nicht allein da Ponte's Versen, sondern dem was Mozart aus denselben gemacht hat, gerecht zu werden suchte, wäre ein dringendes Bedürfniß.

---

4 Im Jahr 1793 hatte man in Paris den unglücklichen Einfall Mozarts Musik mit dem vollständigen Dialog von Beaumarchais zur Aufführung zu bringen (Castil-Blaze l'acad. imp. de mus. II p. 19); Beaumarchais war mit dieser Einrichtung nicht unzufrieden, wohl aber mit der Darstellung (Lomenin Beaumarchais II p. 585 ff.). In einem Bericht über die Aufführung (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 77) heißt es: „Die Musik hat uns schön, reich an Harmonie und mit vieler Kunst gearbeitet geschienen. Die Melodie ist angenehm, ohne eben pikant zu sein. Einige Ensemblestücke darinnen sind von der höchsten Schönheit".

5 Schneider Gesch. d. Oper in Berlin S. 59.

6 Aus einer alten Kiste S. 177. Meyer L. Schröder II S. 55.

Wie weit Le nozze di Figaro durch Charakteristik der Personen, durch rasche spannende Handlung und lebendigen Dialog auch den besten Textbüchern der opera buffa überlegen waren, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man die bedeutendsten Opern, z. B. Casti's Re Teodoro oder Grotta di Trofonio damit vergleicht. Ja diese Oper war in den wesentlichen Punkten über die Grenzen der eigentlichen opera buffa hinausgegangen und brachte ganz neue Elemente der dramatischen Gestaltung zur Geltung.

Zwar ein Element ließ die Oper gänzlich fallen, welches die außerordentliche Wirkung des Lustspiels von Beaumarchais vielleicht vor allen begründet hatte, das politische. Nicht allein der Dialog enthält durch die Schlaglichter seiner Satire und derben Spottes, welche er nach allen Seiten hin auf Mißbräuche des politischen und socialen Lebens wirft, seinen eigentlichen Charakter; die ganze Tendenz geht dahin, den vornehmen Herrn zu schildern, der selbst ohne Ehre und Treue beide von anderen fordert, seinen Lüsten ohne Bedenken alles erlaubt hält, und dadurch die ihm Untergebenen, deren sittliche Rechte er kränkt, herausfordert ihre geistige Ueberlegenheit gegen ihn zu kehren, so daß er am Ende überwunden und beschämt dasteht. Diese Auffassung der vornehmen Welt und ihrer Stellung gegen den Bürgerstand ist mit einer Energie und Malice ausgesprochen, sie fand in der damals herrschenden Stimmung und Anschauungsweise einen solchen Wiederhall, daß die Aufführung des Stückes gegen den ausgesprochenen Willen des Königs als die praktische Bethätigung der dasselbe durchdringenden Grundsätze erschien und Napoleon mit Recht vom Figaro sagen konnte: c'était la révolution déjà en action[7]. Von allem diesem ist in der Oper jede Spur verwischt, wie man am deutlichsten erkennt, wenn man den berühmten Frondeur-Monolog des Figaro im fünften Act mit der Eifersuchtsarie der Oper vergleicht. Dafür war die Rücksicht auf Kaiser Josephs Bedenken wohl weniger maaßgebend als die richtige Einsicht, daß politische Elemente dem Wesen der Musik völlig widerstreiten.

Nach dem Wegfall der politischen Satire tritt es um so bedenklicher hervor, daß der eigentliche Mittelpunkt der Handlung eine Unsittlichkeit ist, die zwar nicht gerechtfertigt, aber auch keineswegs mit Ernst gestraft, sondern nur mit einer gewissen Frivolität beseitigt wird. Dem vornehmen Wüstling wird aufrichtige und treue Neigung, redliches Pflicht-

7 Sainte-Beuve causeries du lundi VI p. 188.

gefühl und ehrenhaftes Benehmen entgegengestellt, allein diese sittlichen Eigenschaften erweisen sich nicht als solche wirksam; die eigentlichen Hebel der Handlung sind Schlauheit und Intrigue, wenn sie auch als eine Art von Nothwehr zur Anwendung kommen. Dadurch tritt das Ganze in ein sehr zweifelhaftes Licht, die ganze Atmosphäre des Grafen Almaviva ist keine reine und von der Corruption aller Verhältnisse, welche eine solche Erscheinung allein möglich machte, werden sämmtliche Träger der Handlung mehr oder weniger berührt, wodurch dann namentlich auch die geistreiche, aber mit Zweideutigkeiten stark gewürzte Haltung des Dialogs bedingt wurde. Beaumarchais konnte mit Grund zu seiner Rechtfertigung sagen, daß er ein Sittengemälde seiner Zeit habe aufstellen wollen, als dessen wesentliche Eigenschaft er Wahrheit im Ganzen und in den Einzelheiten in Anspruch nehmen müsse, damit es sittlich wirken könne; eine spätere Zeit erkennt unschwer, wie sehr der Verfasser selbst unter dem Einfluß der Zeit stand, welche er schildert um sie anzugreifen und zu bessern. Dies kommt aber der Oper nicht einmal zu gut. Sie kann sich nicht die Aufgabe stellen ein im Detail ausgeführtes Sittengemälde ihrer Zeit darzustellen, um dadurch unmittelbar sei es politischen sei es moralischen Einfluß auszuüben; was von diesem Gesichtspunkt aus anderswo gerechtfertigt erscheint, ist es hier nicht. Mag daher der Dialog in vieler Hinsicht gereinigt sein, die Handlung in ihrer Motivirung, die Hauptsituationen, die ganze Anschauungsweise mußten nur um so entschiedener den Eindruck der Frivolität machen. Wie konnte Mozart diesen Gegenstand für seine Oper wählen, das Publicum ihn beifällig aufnehmen?

Vor allen Dingen muß man im Auge behalten, daß sowohl die factische Grundlage als die Anschauungsweise, wie sie auch in der Oper noch hervortreten, für jene Zeit volle reale Wahrheit hatten, daß man sich damals in solchen Verhältnissen zu Hause fühlte, und eben das auf der Bühne dargestellt und ausgesprochen fand, was man in dieser Weise selbst erlebte und erfuhr. Was eine spätere Zeit befremdet ist der Widerspruch der Darstellung mit den eigenen Erfahrungen und Anschauungen, welche das Unsittliche als solches um so nackter hervortreten läßt; in dieser Form, mit diesen Ansprüchen darf es sich heutzutage nicht geltend machen, deshalb will man es auch auf diese Weise nicht dargestellt sehen. Ein Blick auf die Unterhaltungsliteratur, auch auf die Opern der späteren Zeit bis auf die Gegenwart herab lehrt deutlich, daß die Darstellung des Unsittlichen darin stets eine wesentliche Rolle spielt, aber unter Formen, welche der Anschauungs- und Handlungs-

weise der Zeit entsprechen, und ferner, daß das Bedürfniß, die sittlichen Gebrechen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung dargestellt zu sehen, ein Symptom der sittlichen Krankheit einer jeden Zeit ist. Deshalb darf man nicht erstaunen, daß man ein Bild jener sittlichen Corruption, die von der vornehmen Welt aus alle Stände durchdrang, drang, zu einer Zeit, wo alle socialen und politischen Verhältnisse in nothwendiger Folge davon sich bereits in voller Auflösung befanden, mit einem gewissen gierigen Genuß betrachtete. Eben darin lag ein besonderer Reiz, daß man die volle Wahrheit des Dargestellten unwillkürlich empfand und doch vermöge der künstlerischen Darstellungsweise dasselbe als ein fremdes anschaute, über welches man sich gestellt glaubte; dies um so mehr, als die Verlegung in ein fremdes Land, der leichte, mit großer Geschicklichkeit behandelte Localton, über die allzunackte Wirklichkeit einen feinen Schleier legte, der das Interesse erhöhete, ohne das Verständniß zu erschweren.

Dazu kommt, daß jene Zeit, die den Figaro hervorbrachte und an ihm Gefallen fand, überhaupt in Literatur und Kunst wie im Leben in Beziehung auf sinnlichen Genuß und die damit zusammenhängenden sittlichen Verhältnisse ungleich leichter urtheilte als eine spätere, durch schwere Erfahrungen und Kämpfe aller Art ernster gewordene Generation. Es kann hier unerörtert bleiben, wie weit dabei mehr Sitte und Anstand, welche mit den Zeiten wandelbar sind, als die Sittlichkeit wirklich in Frage kommen; jene Erscheinung ist unläugbar und tritt in der Unterhaltungsliteratur wie in zahlreichen Zügen der Denk- und Lebensweise jener Zeit deutlich, oft für uns überraschend genug hervor. Caroline Pichler berichtet in Bezug auf eben diese Zeit [8]:

In Wien herrschte damals ein fröhlicher, für jedes Schöne empfänglicher, für jeden Genuß offener Sinn. Der Geist durfte sich frei bewegen, es durfte geschrieben, gedruckt werden was nur nicht im strengsten Sinne des Wortes wider Religion und Staat war. Auf gute Sitten ward nicht so sehr gesehen. Ziemlich freie Theaterstücke und Romane waren erlaubt und cursirten in der großen Welt. Kotzebue machte ungeheures Aufsehen. — Seine Stücke, sowie Gemmingens deutscher Hausvater, der Ring von Schröder, viele andere, die im Strom der Vergessenheit versunken sind, und eine Menge Romane und Erzählungen (ich weise vor anderen auf Meißners Skizzen hin) waren auf lauter unanständige Verhältnisse gegründet. Ohne Arg und Anstoß sah, bewunderte, las sie die Welt und jedes junge Mädchen. Ich hatte alles dieß mehr als einmal gelesen oder gesehen, der Oberon war mir wohl bekannt, sowie Meißners

8 Car. Pichler Denkw. I S. 103 f.

Alcibiades. Keine Mutter trug ein Bedenken ihre Tochter mit solchen Werken bekannt zu machen, und vor unsern Augen wandelten der lebenden Beispiele genug herum, deren regellose Aufführung zu bekannt war, als daß irgend eine Mutter ihre Töchter in Unwissenheit darüber hätte erhalten können.

Es genügt auf die Lectüre der Wieland'schen Schriften hinzuweisen. Was kann von unseren Sitten mehr abstechen als wenn ein junges Mädchen ihrem Bräutigam schreibt:

Ich wünsche Ihnen bald den neuen Amadis in die Hände, das lustigste, launigste Buch. Wie wird Ihnen Olinde darin gefallen? Herr Amadis ist ein wenig zu butterartig, er schmelzt bei jedem Sonnenblick.

Und dieses junge Mädchen ist Caroline Flachsland, und der Bräutigam ist Herder[9].

Daß Mozart auch in dieser Hinsicht ein Kind seiner Zeit war, daß er sich auf dem Strom des leichten Lebens in Wien mit Behagen gleiten ließ, daß er in lustiger Laune es mit derben und freien Scherzen nicht genau nahm ist hinreichend bekannt. Es kann daher nicht verwundern, wenn das frivole Element in Beaumarchais' Lustspiel ihn nicht abschreckte; ebensowenig darf man voraussetzen, daß gerade dies ihn angezogen habe, er nahm es wie die meisten als eine damals häufig angewendete Würze mit hin. Die Hauptsache war ihm ohne Zweifel die lebendig sich entwickelnde, in jedem Moment spannende Handlung und die treffende, scharfe Charakteristik der Personen, Vorzüge, welche der gewöhnlichen opera buffa vollständig abgingen. Ein wirkliches Interesse erregte dieselbe weder für die Handlung noch für die handelnden Personen, sie war nur auf einzelne lächerliche oder auch musikalisch wirksame Situationen gerichtet, welche man in einen leidlichen Zusammenhang zu bringen sich begnügte, und deren Träger fast durchaus Karikaturen waren. Wahrscheinlichkeit nach der Analogie des wirklichen Lebens ist daher fast nie zu finden und selten genug tritt eine phantastisch-poetische Laune an ihre Stelle; wo man es versucht hat, diesen karikaturhaften Gestalten und Situationen mehr ernsthafte einzureihen, wird der Abstand zwischen den unvereinbaren Gegensätzen meistens nur um so fühlbarer, eine rechte Einheit aber nirgends erreicht. Im Figaro dagegen beruht das Interesse wesentlich auf der Wahrheit, mit der das wirkliche Leben dargestellt ist. Die Intentionen der handelnden Personen sind durchaus ernsthaft gemeint und werden mit großer geistiger Energie durchgeführt, daraus entwickeln sich folgerichtig die Situationen;

9 Aus Herders Nachlaß III S. 67.



nur die Beleuchtung unter die alles gestellt ist bringt die von Beaumarchais so stark betonte gaieté hervor, welche allerdings keineswegs harmlos und im Wesentlichen auch nichts weniger als musikalisch ist.

Es ist einer der stärksten Beweise für Mozarts Genialität, daß er, angeregt durch die dramatische Bedeutung des Stücks, es unternahm, demselben durch die musikalische Behandlung eine neue Seele einzuflößen; so sicher konnte er sein daß das was ihn innerlich erfaßte der Keim zu einer lebenskräftigen Schöpfung wurde. Die musikalische Darstellung konnte aber nur dadurch eine wahre werden, daß sie auf das psychische Element zurückgeführt wurde, welches in der Musik seinen Ausdruck erhält, auf die Empfindung [10]. Indem diese, welche bei Beaumarchais vor den Kräften des Verstandes und Geistes als Hauptfactoren zurückgetreten war, als die wesentliche Potenz sich jene Elemente unterordnete, wurde wie mit einem Schlage das Ganze in eine andere Sphäre erhoben. Beaumarchais warnt auf jede Weise die Darsteller Handlung und Charaktere nicht ins Gemeine zu ziehen noch zu karikiren; der für die musikalische Neugestaltung naturgemäße Ausgangspunkt führte von selbst zur Veredlung der gesammten Darstellung. Theils kommt das echte Gefühl, wo es die eigentliche Triebfeder der handelnden Personen ist, in seiner vollen Kraft zur Geltung, theils erhält selbst das Verwerfliche dadurch, daß eine starke, wenn gleich irregeleitete Gemüthserregung als die Quelle desselben erscheint, eine Bedeutung, welche die künstlerische Darstellung desselben rechtfertigt. Hier ist der Musiker auf seinem eigentlichen Gebiet, und für den Künstler, der dasselbe zu gewinnen und zu beherrschen vermochte, war der Reichthum an dramatischen Situationen und Charakteren ein reiner Gewinn. Man sieht von Neuem, daß das in die Tiefe dringende wahre Genie Bedingungen der schönsten Leistungen findet, wo der nur über die Oberfläche streifende Blick bloß Schwierigkeiten gewahrt. Soll jede der handelnden Personen, da sie ein ihnen am Herzen liegendes Interesse verfolgen, in jedem Moment

10 Die geistige Umwandlung, welche Mozart mit dem französischen Lustspiel in diesem Sinne vornahm, ist oft hervorgehoben, z. B. von Beyle (vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 359 ff.), welcher bei bewundernder Anerkennung Mozarts doch meint, Fioravanti oder Cimarosa würden die leichte Heiterkeit des Originals vielleicht noch besser wiedergegeben haben. Auch Rochlitz (A. M. Z. III S. 594 f.) und Ulibicheff (II p. 48) scheinen die Umschmelzung für nicht ganz vollendet zu halten. Dagegen preist ein begeisterter Aufsatz in der revue de deux mondes (XVIII p. 844 ff. übersetzt A. M. Z. XLII p. 589 ff.) Mozart als den Meister, der Beaumarchais' Werk das gegeben habe, was nur Mozart in diesem Stoff habe ahnen können, die Poesie. Vgl. Hotho Vorstudien für Leben und Kunst S. 69 ff.

das innerste Gefühl naturgemäß aussprechen, so ergiebt sich von selbst die Aufgabe der echten dramatischen Charakteristik, die Individualitäten scharf und präcis, aber von innen heraus wahr und rein darzustellen, so daß die Uebertreibung der Karikatur nothwendig ausgeschlossen bleibt.

Für die Hauptpersonen, den Graf und die Gräfin, Figaro und Susanne, Cherubin liegt dies klar vor. Sie sind von ihren Empfindungen und Leidenschaften so völlig beherrscht, in den daraus hervorgehenden Verwickelungen so gänzlich befangen, daß die künstlerische Darstellung nur darauf ausgehen kann diese Seelenzustände mit der vollsten Wahrheit anschaulich zu machen. Bartolo und Marcelline können zu karikaturmäßiger Behandlung einladen, wie denn ja derselbe Bartolo im Barbier von Sevilla zu einer echten Buffopartie geworden ist. Hier verbietet sie schon der Umstand, daß beide später als Figaro's Eltern erkannt werden, wodurch freilich eine komische Situation, aber zugleich eine Lösung herbeigeführt wird, deren gemüthliche Bedeutung bis zum Widerwärtigen verkehrt würde, wenn wir diese Eltern als fratzenhafte Personen hätten kennen lernen. Der von Beaumarchais angedeutete Zug, daß Marcelline sich gegen Susanne überhebt »parce qu'elle a fait quelques études et tourmenté la jeunesse de Madame«, wodurch sie über die gewöhnliche alte Haushälterin hinausgehoben wird, ist für die musikalische Charakteristik nicht brauchbar, allein Mozart hat sie auf andere Weise geschickt zu schonen gewußt. In dem Duett (I, 5), in welchem Susanne und Marcelline einander Impertinenzen bis zu gegenseitiger Erbitterung sagen, ist schon dadurch daß das Orchester die eigentliche Zänkerei ausführt der Ausdruck sehr gemildert, dann sind beide Frauenzimmer durch die musikalische Ausführung einander vollkommen gleichgestellt. Da Susanne nun nur durch jugendliche Anmuth den Sieg über Marcelline davon trägt, so erscheint das Ganze als ein Ausbruch jener eifersüchtigen Empfindlichkeit, der das weibliche Geschlecht vorzugsweise unterworfen ist. Edlere Frauennaturen würden zwar solchen Regungen nie nachgeben, allein dieser höheren Sphäre gehören beide nicht an, beide lassen ihrer gereizten Laune die Zügel schießen. Da sie sich dabei nicht bis zum Verletzen des Zartgefühls vergessen, bleibt der Gesammteindruck ein heiterer und Marcelline wird ihrer ganzen Haltung nach der Susanne nicht untergeordnet[11]. Später, wo es sich um ernste Dinge für sie

11 In dem sehr charakteristischen und unterhaltenden Zankduett der beiden Frauen in Aubers Maurer hat der größere Realismus der musikalischen Darstellung der Grazie im Ausdruck und in der Ausführung einigermaßen Abbruch gethan.
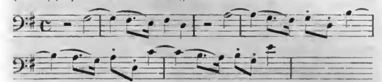
handelt, im ersten Finale, wo sie ihre Ansprüche auf Figaro geltend macht, im Sextett, wo sie ihn als Sohn erkennt, ist der musikalische Ausdruck durchaus gehalten und voll wahrer Empfindung. Eine Sängerin, welche nach diesen so charakteristischen Zügen ihre Darstellung auszubilden im Stande wäre, würde aus der Marcelline etwas ganz anderes als die ordinäre alte Haushälterin machen, die man leider gewöhnlich sieht und hört — wenn man sie hört, da man aus einem mißverstandnen Bestreben nach Illusion anzunehmen scheint, die Mutter des Figaro müsse eine alte Frau sein und wie eine alte Frau singen. Dagegen trägt die Arie der Marcelline (IV, 2) allerdings nicht zur individuellen Charakteristik bei, das einzige Musikstück in der ganzen Oper, das gleichgültig läßt. Ihr ganzer Zuschnitt ist bis in die Coloraturen — die einzigen der Art welche sich im Figaro finden — altmodisch, wie die hergebrachten Arien für eine seconda donna: es scheint eine der Sängerin zugestandene Beigabe zu sein.

Basilio, der kalte Verstandesmensch und malitiöse Intrigant, ist durchaus keine Figur, welche durch Karikatur zu einer komischen gemacht werden kann. Mich. Kelly (1764—1825), für welchen sie geschrieben ist, ein geborner Irländer, hatte in Neapel unter Aprile seine Schule gemacht und fand in Italien und Wien als Tenorist in Hauptpartien großen Beifall, er war aber auch ein namentlich durch seine Mimik ausgezeichneter Komiker[12]. Wird im Terzett (I, 7) die Malice und der Hohn des Basilio mit Feinheit und Charakter ausgedrückt, so giebt diese Partie gegenüber der angstvollen Erregtheit der Susanne wie dem Zorn des Grafen dem Musikstück einen Charakter von Ironie, wie er selten in der Musik seinen Ausdruck gefunden haben mag. Der von Ulibicheff (II, p. 45 f.) mit Recht hervorgehobene Zug, daß Basilio die Worte, durch welche er anfangs den Grafen zu beschwichtigen suchte: ah del paggio quel ch'ho detto era solo un mio sospetto, nachdem der Page auf dem Lehnsessel gefunden worden ist, wiederholt und zwar nun eine Quinte höher, drückt allein die raffinirte Bosheit treffend aus. Die Wirkung dieses musikalischen Witzes wird dadurch noch erhöhet, daß auch in der Erzählung des Grafen, wie er den Pagen bei Barberina entdeckt habe, dasselbe Motiv angewendet ist; und dieser überraschende Effect wird in der einfachsten Weise durch den natürlichen Entwickelungsgang der musikalischen Structur erreicht. Im Verlauf der Oper wird

12 Er erzählt, wie er durch seine Mimik Casti und Paesiello so in Erstaunen setzte, daß sie ihm, einem sehr jungen Menschen, die schwierige Rolle des Gafforio im Re Teodoro übertrugen, in welcher er Furore machte (rem. I p. 241 ff.).

Basilio allerdings sehr in den Hintergrund geschoben; die komische Art, wie ihn bei Beaumarchais der Graf zur Strafe entfernt, seine Bewerbung um Marcelline hätten an sich auch für die Oper dankbare Situationen gegeben, allein Verkürzung und Vereinfachung waren streng geboten, und so mußten sie dem geopfert werden, was nicht zu entbehren war. Die Arie, welche Basilio im letzten Act gegeben ist (IV, 3), bietet dafür keinen ganz ausreichenden Ersatz. Da Ponte, der sich hier nicht an Beaumarchais anschließen kann, läßt ihn durch die Fabel von der Eselshaut beweisen, daß wer sich nur zu schmiegen und verstellen weiß gut durch die Welt kommt. Die musikalische Darstellung folgt der Erzählung, wobei das Orchester das Detail der Charakteristik ausführt. Die Munterkeit, der Ausdruck von Behaglichkeit und vor allem der, von Ulibicheff (II p. 59) nach Verdienst gewürdigte, unvergleichliche Einfall die Schlußsentenz des herzlosen Feiglings: onte, pericoli, vergogna e morte col cuojo d'asino fuggir si può durch eine Art von Triumphmarsch zu parodiren, geben der Arie ein eigenthümliches Gepräge. Mit Humor und feiner Mimik vorgetragen wird sie in der That zu einem Charakterbild des Basilio, dem eben jede wahre gemüthliche Regung fremd bleibt. Dagegen tritt die Tonmalerei, welche die einzelnen Züge des Gewitters, des heulenden Thiers, des ängstlichen Zurückweichens zwar bescheiden, aber vernehmlich andeutet, keineswegs in den Vordergrund. Mozart hat dies in der opera buffa sonst so beliebte Effectmittel im Figaro außerdem gar nicht angewendet. Denn das din din, don don im Duett zwischen Susanne und Figaro (I, 2) kann man schwerlich zur Tonmalerei rechnen, so wenig als man Wortmalerei darin finden wird; es ist kaum mehr als eine Interjection, nur daß die musikalische den Vorzug hat, daß sie zu einem Motiv in der Structur des Ganzen ausgebildet wird. Ebensowenig gehört dahin das Marschartige in Figaro's Arie Non più andrai (I, 9). Da sich in der Musik bestimmte Formen und Wendungen ausgebildet haben um das Kriegerische auszudrücken, so müssen diese natürlich da zur Anwendung kommen, wo die entsprechenden Ideen angeregt werden, und hier, wo Figaro dem Pagen das Bild seines militärischen Lebens ausmalt, wirft ihm das Orchester gewissermaßen das Spiegelbild zurück. Sehr weislich hat sich aber Mozart gehütet auch die Einzelheiten dieser Schilderung musikalisch wiederzugeben, was ihn zu einer verkehrten Tonmalerei geführt hätte; er beschränkt sich auf die allgemeinsten, durch die nächste Ideenassociation hervorgerufenen Anklänge. Wie weit der Einfluß solcher Ideenassociationen reiche, um theils unwillkürlich theils bewußt den mu-

sikalischen Ausdruck in bestimmter Richtung zu gestalten, ist meistens schwer zu entscheiden. So ist im ersten Duett zwischen Figaro und Susanne (I, 1) das Motiv des Basses



mit dem entsprechenden der ersten Geige gewiß sehr passend für den das Zimmer ausmessenden Figaro, besonders in der Verkürzung tritt das immer weitergreifende Spannen sehr deutlich heraus. Daß die Situation dies Motiv hervorgerufen habe ist gewiß, ob Mozart dadurch die Handlung des Messens habe ausdrücken wollen, ist sehr zu bezweifeln, an Tonmalerei ist aber dabei sicherlich nicht zu denken.

Die Nebenpersonen des betrunkenen Gärtners Antonio und des stotternden Richters Don Curzio hätten unter Umständen zu Karikaturen im Sinne der opera buffa werden können, allein sie treten in Situationen auf, deren Charakter so bestimmt nach einer andern Seite hin ausgeprägt ist, daß sie sich demselben fügen müssen, soll nicht die Harmonie des Ganzen gestört werden, die Niemand schöner zu bewahren gewußt hat als Mozart.

Recht bedeutungsvoll ist es daß die kleine Cavatine (IV, 1) der Barberina (bei Beaumarchais Fanchette) zwar nicht eigentlich karikirt ist, aber doch die Farben stärker aufträgt, als sonst geschieht. Diese Kleine ist in ihrer Neigung zu Cherubin, wie in der Offenherzigkeit, welche sie für den Grafen zum wahren enfant terrible macht, völlig kindlich, und nicht blos naiv sondern auch ungebildet. Es ist daher nur der Wahrheit gemäß, daß sie ihren Schmerz um die verlorene Nadel, ihre Angst vor der Strafe wie ein Kind ausspricht, und wenn man sie jammern, seufzen, weinen hört, so macht das den komischen Eindruck, dessen sich ein Erwachsener kaum erwehren kann, wenn ein Kind seinen Herzenskummer mit einer Energie äußert, welche zu der geringfügigen Veranlassung in gar keinem Verhältniß steht. Daß die starken Accente, welche Mozart hier gehäuft hat um das Unverhältnißmäßige des kindischen Affects auszudrücken, später vielfach zum Ausdruck wahrer Empfindung verwendet worden sind, kann der Wahrheit seiner Charakteristik keinen Eintrag thun.

In ähnlicher Weise wird der Ausdruck der Empfindung übertrieben, wo sie als eine nur verstellte charakterisirt werden soll, wie wenn Fi-

garo im letzten Finale der angeblichen Gräfin, die er als Susanne erkannt hat, seine Liebeserklärung macht, und absichtlich noch gesteigert, als er die Eifersucht des Grafen erregen will. Hier sind die schärfsten Accente der Leidenschaft parodirend gehäuft (S. 118 f.). Wie ganz anders spricht derselbe Figaro seine wahren Gefühle aus. Wie einfach und warm empfunden ist der Ausdruck seiner Liebe im ersten Duett (I, 1), wenn er sich im Messen unterbricht und mit herzlicher Freude an seiner hübschen Braut sagt: si, mio core, or è più bello, und im letzten Finale, wo er der Verstellung ein Ende macht und in gehobener Stimmung, im Gefühl seines neu gewonnenen, nun ihm ganz gesicherten Glücks ihr zuruft: pace! pace, mio dolce tesoro! Ebenso wahr spricht Figaro auch das aus seiner Liebe hervorgehende, deshalb so ernsthafte Gefühl der Eifersucht aus. Anfangs zwar ist dies Gefühl eigenthümlich gemischt. Durch Susanne selbst gewarnt, weiß er sich ihrer sicher und fühlt sich dem Grafen, mit dem er es jetzt zu thun hat, geistig überlegen, er betrachtet daher seine Situation mit Humor, welchen die berühmte Cavatine (I, 3) herrlich wiedergiebt. So heiter sie beginnt, so mischen sich doch in den Ausdruck des Uebermuths und der Beweglichkeit auch Züge von Bitterkeit und Ingrimm, die deutlich verrathen, wie sehr ihm die Sache zu Herzen geht, die er so leicht zu nehmen scheint. Später, als er sich getäuscht glaubt, treten Schmerz und Unwillen in dem der Arie (IV, 4) vorangehenden Recitativ stark hervor. Aber seine Eigenthümlichkeit verläugnet sich auch hier nicht. Das Bewußtsein des Lächerlichen welches seine Situation hat verläßt ihn nicht, und der Zorn gegen das ganze weibliche Geschlecht, in den er sich immer eifriger hineinredet, nimmt daher unwillkürlich einen komischen Charakter an. Hier einer von den vielen Zügen, welche Mozart dem Text abzugewinnen wußte. Die wenig schmeichelhafte Charakteristik der Frauen lautet: queste chiamate dee

> son streghe che incantano per farci penar,
> sirene che cantano per farci affogar,
> civette che allettano per trarci le piume,
> comete che brillano per toglierci il lume

und so fort, bis es endlich heißt

> amore non senton, non senton pietà —
> il resto non dico, già ognuno lo sà.

Kaum hat er das fatale il resto non dico heraus, so ist es, als könne er nicht wieder davon kommen; es heißt dann

son streghe che incantano — il resto non dico
sirene che cantano — il resto non dico

u. s. f., was nun auch zu einer entsprechenden musikalischen Behandlung dieser Worte Veranlassung giebt. Zuletzt läßt Mozart mit einem musikalischen Scherz die auffallend eintretenden Hörner ihm in die Ohren rufen, was er selbst nicht sagen will. Sowie aber das Gefühl lebhafter wird, daß er selbst der leidende Theil ist, treten auch die Züge dieses Schmerzes und Kummers hervor. Diese Mischung warmer Gemüthserregung und unwillkürlicher Reaction des Verstandes durch das Komische ist psychologisch vollkommen wahr und bei einem Charakter, wie Figaro gedacht ist, nothwendig; ihren Ausdruck hat sie erst durch die Musik erhalten, welche hier ein von einer gewöhnlichen Buffoarie sehr unterschiedenes Kunstwerk geschaffen hat. Nicht minder wahr und menschlich befriedigend ist es aber auch, daß Figaro später, als er sich mit eigenen Sinnen von Susanne's Untreue überzeugt zu haben glaubt, nur den resignirten Schmerz getäuschter Liebe, ausdrückt: tutto è tranquillo. Diese Stimmung kann allerdings bei Figaro nicht lange anhalten und wird daher ganz naturgemäß durch Susanne's Auftreten rasch umgewandelt. Benucci, für welchen Mozart mit sichtlicher Vorliebe den Figaro schrieb, besaß eine „äußerst runde, schöne, volle Baßstimme". Er heißt ein ebenso vollkommner Sänger als trefflicher Schauspieler, der die seltne, so löbliche Gewohnheit hatte nicht zu übertreiben [13].

Die Schärfe der individuellen Charakteristik tritt noch mehr hervor, wenn man andere Personen in verwandten Situationen daneben stellt. Unmittelbar auf die Arie, in welcher Figaro dem Grafen den Krieg erklärt (I, 3), folgt die Arie Bartolo's (I, 5) [14], in welcher dieser seinen nahen Sieg über Figaro verkündigt. Auch ihm ist es vollkommen Ernst, Figaro hat ihn grausam betrogen, der lang ersehnte Augenblick ist gekommen, wo er sich an ihm rächen kann und rächen wird: tutta Sevilla conosce Bartolo, il birbo Figaro vinto sarà. Er ist voll Stolz und Selbstgefühl:

la vendetta è un piacer serbato ai saggi,
l'obliar l'onte, gl' oltraggi
è bassezza, è ognor viltà

und so beginnt die Arie mit dem kräftigen und sogar schwunghaften,

---

13 Berl. mus. Ztg. 1793 S. 138 f.

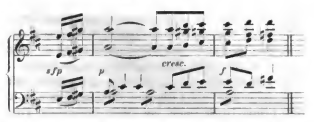
14 Bussani, welcher Bartolo und Antonio sang, war schon im Jahr 1772 bei der italiänischen Oper in Wien gewesen, die er im folgenden Jahr verließ. Ihm wird eine „ausgebende Baßstimme" nachgerühmt (Müller genaue Nachr. S. 73).

durch rauschende Instrumentation hervorgehobenen Ausdruck dieses Selbstvertrauens; er fühlt die ihm angethane Kränkung und die Ehrenpflicht der Rache aufrichtig und dies Gefühl giebt ihm eine gewisse Würde. Aber Bartolo ist weder ein großer Charakter noch ein großer Geist; sowie er sich weiter ausläßt über die Art wie er Figaro zu überwinden gedenkt, kommt der Rabulist heraus, welcher sich über seinem eigenen Geschwätz erhitzt und dann erfreut Triumph ruft. Keineswegs parodirt Bartolo sich selbst mit seiner Würde; das Komische liegt auch hier (S. 234 f.), in dem Widerspruch der stolzen Gesinnung, die auf Würde Anspruch macht, und der Kleinlichkeit, welche sie nothwendig verscherzt. Die deutschen Bearbeitungen haben die einzelnen Züge der Charakteristik verwischt. Köstlich ausgedrückt ist die Stelle: coll' astuzia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio, si potrebbe... hier nimmt das Orchester das Motiv der Worte è bassezza auf, wie um ihn aufzustacheln, wird aber bald abgeflacht, indem er sich besinnt: si potrebbe, si potrebbe — plötzlich bricht es ab: il fatto è serio, wozu das ganze Orchester mit einem äußerst frappanten Accord einfällt; darauf mit der Ruhe des Selbstvertrauens: ma, credete, si farà, und nun ergießt sich der Platzregen von Mittelchen, mit denen er sich zu helfen weiß.

Der Graf hatte in Steff. Mandini einen Darsteller, den Kelly als einen der ersten Buffo's preist[15], und Choron seinen Schülern als Ideal eines Sängers zu nennen pflegte[16]. In dem Augenblick, wo ihn Susanne erhört hat, glaubt er aus einem Wort von ihr abzunehmen daß sie ihn hintergangen habe. Gekränkter Stolz sich so überlistet zu sehen, getäuschte Hoffnung des so glühend ersehnten Genusses, Eifersucht auf den glücklichen Nebenbuhler, alles dies regt ihn zur heftigsten Leidenschaft auf, die in die echt cavaliermäßigen Worte ausbricht (III, 2): vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio! Welchen Ausdruck hat Mozart denselben zu geben gewußt! Während die getäuschte aber nicht besiegte Leidenschaft noch ihren bittersten Stachel tief ins Herz drückt, flammt der verletzte Stolz hoch auf um kein anderes Gefühl mehr aufkommen zu lassen als das der Rache. In der wunderbaren Stelle, welche sich aus den unmittelbar vorhergehenden scharf accentuirten Klagetönen mit neuer Kraft emporschwingt

15 Kelly remin. I p. 121. 196.

16 P. Scudo musique ancienne et moderne p. 22 f.



ist das durch den chromatischen Gang der Mittelstimmen herbeigeführte nebeneinandergestellte Dur und Moll von unnachahmlicher Wirkung[17]. Es ist vor allem der vornehme Herr, der seine Ehre empfindlich gekränkt fühlt, weil er die seiner Diener nicht verletzen kann, daher mischt sich auch in den Ausdruck seines Rachedurstes und seines Siegesgefühls nichts von der feinen Verschlagenheit Figaro's oder der Rabulisterei Bartolo's, die leidenschaftliche Erregung allein ergießt sich im vollen Strom, nur die adeliche Haltung des Grafen giebt ihr eine bestimmte Fassung. Hier tritt die idealisirende Kraft der musikalischen Darstellung besonders hervor. Beaumarchais legt den Hauptnachdruck auf den guten Ton im Benehmen, Mozart läßt uns die heftige Leidenschaft des Grafen mitempfinden und dadurch unwillkürlich einen Theil der Schuld auf die Verhältnisse übertragen; seine Schwäche erscheint eher bedauerlich als verächtlich oder gar lächerlich. Wie in dieser Arie der Ausdruck des verletzten Stolzes vor dem der getäuschten Neigung vorwiegt, so ist mit richtigem Takt die musikalische Darstellung des Grafen überhaupt fast ausschließlich nach dieser Seite gewendet. Stolz, Eifersucht, Zorn, so wenig gerechtfertigt auch ihre Ausbrüche sein mögen, sind immer würdigere und edlere Motive als eine Liebelei, welche nur Sinnlichkeit zum Grunde und Frivolität zur Entschuldigung hat. In dem hinreißenden Duett mit Susanne (III, 1) findet auch dieses Gefühl seinen Ausdruck; allein die Situation ist für den Zuschauer dadurch erträglich gemacht, daß er weiß, Susanne spielt diese Rolle nur auf den Wunsch der Gräfin. Dann hat Mozart mit großer Feinheit die kühle, berechnete Mischung von Entgegenkommen und Zurückhaltung in Susanne's Benehmen wiedergegeben, daß der Zuhörer den wahren Grund desselben ebenso klar wie das Mißverstehen des Grafen begreift, und eben dadurch ist dieses kleine Duett ein dramatisches Kunstwerk ersten Ranges. Gleich die har-

17 So drückt in der Arie Bartolo's das harte Zusammenrücken von Dur und Moll bei den Worten è bassezza è ognor viltà das sich verschärfende Gefühl der Kränkung treffend aus.

monischen Wendungen ihrer ausweichenden Antwort auf seine leidenschaftliche Frage: Signor, la donna ognora tempo ha di dir si sind ein Meisterstück musikalischer Diplomatie. Auch der pikante Einfall, daß sie auf seine sich drängenden Fragen verrai? non mancherai? wie in der Verwirrung si statt nò und umgekehrt zu seiner großen Bestürzung antwortet, hat mehr als einen komischen Effect zu bedeuten [18]. Er charakterisirt treffend die Sicherheit, mit welcher sie mit seiner Leidenschaft spielt, die gerade in diesen schmeichelnd sich andrängenden Fragen einen sinnlichen Ausdruck gewinnt, wie sonst nirgend. Denn im Ganzen tritt doch auch hier die Freude über den endlich gewonnenen Sieg vor der sinnlichen Regung entschieden in den Vordergrund.

Das sinnliche Element der Liebe spielt aber im Figaro eine so große Rolle, daß es zu verwundern wäre, wenn die Musik es nirgend wiederzugeben suchte. Wie weit und in welcher Weise die Musik fähig ist, diese Seite der Liebe künstlerisch in Tönen zur Darstellung zu bringen, wie es die bildende und die Dichtkunst vermögen, wird schwer zu bestimmen sein; daß es Mozart gelungen sei mit den Schwesterkünsten erfolgreich zu wetteifern kann Niemand bezweifeln. In der sogenannten Gartenarie der Susanne (IV, 5) ist die Sehnsucht der Braut nach dem geliebten Manne mit der größten Zartheit und Innigkeit in reinster Schönheit ausgesprochen; aber diese einfachen wie in seliger Ruhe sich wiegenden Töne, die man wie die „gewürzte sommerliche Abendluft“ einzuathmen glaubt, sind von einem milden Feuer durchglüht, das die Seele im Innersten erbeben macht, berauschend, lockend wie das Lied der Nachtigall. Sehr angemessen erinnert die Arie durch die Pizzicato-Begleitung an ein Ständchen. Sie giebt der Stimme freien Spielraum, und die nur leicht hineinspielenden Blasinstrumente, wie die zarte Figur der ersten Geige gegen den Schluß dienen nur dazu den vollen Klang der Singstimme noch schöner hervortreten zu lassen. Der Eindruck des Genusses an der Sehnsucht wird ganz besonders auch durch die einfache Harmonie hervorgebracht, deren Bewegung man kaum spürt, als könnte jede Aenderung diese stille Seligkeit nur stören. Doch welche Analyse dringt in dies Mysterium des schaffenden Genius ein? [19] Mozart hatte Recht die Empfindung der liebenden Braut voll und rein ausklingen zu lassen, denn Susanne hat nur ihren Figaro im Sinn und spricht ihr

18 Rochlitz A. M. Z. III S. 595.

19 Ein flüchtige Skizze der Singstimme zeigt nur geringe Abweichungen von der späteren Melodie. Merkwürdig ist es, daß Mozart verschiedene Anläufe machen mußte, ehe ihm der Schluß gelang. S. Notenbeil. XII, 3 f.

wahres Gefühl aus. Die Situation, welche diesen im Versteck mit dem Argwohn zuhören läßt, daß sie den Grafen erwarte, bringt das schillernde Streiflicht hervor, aber auch diese wird dramatisch erst durch die Wahrheit im Ausdruck der Gefühle Susanne's völlig wirksam. So wie man nun die Erscheinung Susanne's ohne sinnlichen Reiz sich nicht denken kann, so ist auch für ihre Empfindung dieser Schimmer von Sinnlichkeit ein wesentliches Element; aber Mozart hat dasselbe zu einer so edlen Reinheit verklärt, wie es uns nur in den herrlichsten Werken griechischer Plastik entgegentritt.

Nancy Storace (1761—1814), welche „wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man sich nur für die italiänisch-komische Oper wünschen mag, in sich vereinigte“ [20], scheint eine Sängerin gewesen zu sein, welcher Mozart es zutraute, diese Mischung von Empfindung und Sinnlichkeit poetisch aufzufassen und wiederzugeben. Als im Juli 1789 Figaro wieder auf die Bühne gebracht wurde, schrieb er für Adriana Ferrarese del Bene [21], eine weniger feine und bedeutende Sängerin die Arie Al desio di chi t'adora (577 K.), indem das begleitete Recitativ beibehalten wurde [22]. Der Text derselben

Al desio di chi t' adora
Vieni, vola, o mia speranza.
Morirò, se indarno ancora
Tu mi lasci sospirar.
Le promesse, i giuramenti
Deh! ramenta, o mio tesoro!
E i momenti di ristoro
Che mi fece amor sperar.
Ah! che omai più non resisto
All' ardor, che il sen m' accende.
Chi d'amor gli affetti intende,
Compatisca il mio penar.

paßt durch den Hinweis auf Schwüre und Hoffnungen, die unerfüllt
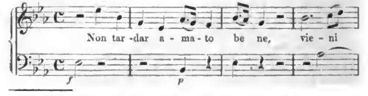
20 A. M. Z. XXIV S. 284.

21 Sie trat am 13. Oct. 1788 zuerst als Diana in Martins Arbore di Diana auf (Wien. Ztg. 1788 Nr. 83 Anh.).

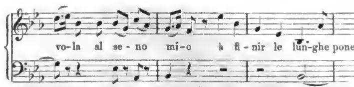
22 Wien. Ztg. 1789 Nr. 76 Anh. ist angezeigt „Neues Rondeau von Mad. Ferrarese aus Le nozze di Figaro, Giunse alfin Rec. Al desio Rondeau“. Abgedruckt ist die Arie mit der Personenangabe La contessa ohne weitere Gewähr. Mozarts Autograph ist verschollen, aber bei André ist eine Abschrift der Arie mit dem Recitativ aus Mozarts Nachlaß, beidemal ist beigeschrieben Susanna. Dadurch werden die Schwierigkeiten, welche sich sonst ergeben (Sonnleithner Recensionen 1865 S. 721 f.), gehoben.

blieben, mehr für die Gräfin als für Susanne, wiewohl die Person nicht unzweideutig bezeichnet ist. Offenbar sollte also Figaro durch das was Susanne singt in dem Wahne bestärkt werden, daß er die Gräfin vor sich habe, deren Kleidung Susanne trug. Wenn die Situation dadurch scheinbar schärfer bezeichnet wurde, so verlor die musikalische Charakteristik, denn die Arie konnte weder die Gräfin noch Susanne vollkommen wahr wiedergeben. Die Sängerin hatte offenbar eine große glänzende Arie gewünscht und Mozart willfahrte ihr, indem er diese Arie in zwei breit angelegten und in großem Stil ausgeführten Sätzen componirte, welche in ihrer Haltung den großen Arien in Così fan tutte und im Titus verwandt ist. Nicht nur die in der Singstimme wie im Orchester hervortretende Bravur entfremdet sie dem Figaro, sondern der viel größere Aufwand von sinnlicher Kraft und Fülle, mit welchem die Stimmung der auf den Geliebten harrenden Sehnsucht ausgedrückt ist. Eine warmblütige, stark und lebhaft fühlende Natur spricht das tief erregte Gefühl unbefriedigter Leidenschaft mit einer Kraft aus, welche weder an der Schwermuth der sanften Dulderin noch an der ahnungsvollen Empfindung der Braut Antheil hat. Von dieser individuellen Charakteristik abgesehen ist die Arie dem Ausdruck wie dem Klange nach von wundervoller Wirkung, die durch das Orchester sehr gehoben wird. Es sind Bassethörner, Fagotts und Hörner angewendet, welche zum Theil concertirend hervortreten und dem Ganzen eine eigenthümlich volle und weiche Klangfarbe geben.

Ein leider unvollständig erhaltener Partiturentwurf von Mozarts Hand weist einen später zurückgelegten Versuch einer entsprechenden Arie nach. Die Ueberschrift ist Scena con Rondo[23], als Person Susanna angegeben. Der Anfang des Recitativs stimmt den Worten wie der Musik nach mit dem bekannten überein, im späteren Verlauf drückt es denselben Sinn etwas weitläufiger aus und schließt in B dur. Mit dem achten Takt des nur in Singstimme und Baß notirten Rondo schließt das allein aufbewahrte Blatt



23 In der Originalpartitur des Figaro steht am Schluß des Seccorecitativs Segue Recit. istrumentato con Rondo di Susanna. Die jetzige Gartenarie



Allein schon dies Fragment von Text und Melodie genügt um ein ganz entsprechendes Gegenstück der eben besprochnen Arie erkennen zu lassen.

Noch weiter hinter der feinen Charakteristik, welche wir in der Oper bewundern, steht eine kleine Ariette zurück, welche in Mozarts Originalpartitur erhalten und mit Susanna bezeichnet ist (579 K.)[24]. Die Textworte

Un moto di gioja
Mi sento nel petto,
Che annunzia diletto
In mezzo il timor.
Speriamo che in contento
Finisca l' affanno,
Non sempre è tiranno
Il fato ed amor

sind unbedeutend und so allgemein gehalten, daß sie keine bestimmte Situation erkennen lassen. Auch die Musik, flüchtig hingeworfen und in jeder Beziehung leicht gehalten, drückt nur ganz oberflächlich eine heiter angeregte Stimmung aus. Wenn sie, wie es wahrscheinlich ist, die Arie während der Ankleidescene ersetzen sollte[25], so tritt der Mangel individueller Charakteristik nur um so fühlbarer hervor.

Denn allerdings ist durch den Ausdruck des von Sinnlichkeit angehauchten Liebessehnens der Charakter der Susanne bei weitem nicht erschöpft. Mit richtigem Verständniß wird diese Seite desselben erst dann unverhüllt offenbart, nachdem die nicht minder wesentlichen Eigenschaften aufrichtiger Neigung, treuer Anhänglichkeit und einer stets durchdrin-

---

konnte kaum Rondo genannt werden, also war wohl anfänglich eine andere Arie beabsichtigt, auf die man vielleicht nachher zurückkam.

24 Sie ist im Klavierauszug unter den Liedern gedruckt (Oeuvr. V, 20).

25 Von fremder Hand ist darüber geschrieben Le nozze di Figaro n. 13 Atto 2 do und das Stichwort e pur n'ho paura. Zählt man die Nummern durch, so ist jene Arie im zweiten Act Nr. 13, in G dur, wie die vorliegende; nimmt man an, die Oper sei in zwei Aufzüge getheilt worden, so würde die Gartenarie im zweiten Act Nr. 13 sein. Die Stichworte finden sich jetzt an beiden Stellen nicht, eine Aenderung des Dialogs ist also jedenfalls vorgenommen. Dem Sinne nach entsprechen sie den Worten der Gräfin vor der Ankleidearie: miserabili noi, se il conte viene.

genden feinen und heiteren Schalkhaftigkeit sich geltend gemacht haben. Gerade die an sich nicht unbedenkliche Scene, in welcher die Damen den Pagen verkleiden, wird durch die Fröhlichkeit, mit welcher Susanne das Ganze als eine Neckerei behandelt, zu einem heiteren Spiel, dem die Grazie mit der es getrieben wird einen unwiderstehlichen Reiz giebt. Diese *Arie* der Susanne (II, 3) ist schon in technischer Hinsicht ein wahres Kabinetsstück. Das Orchester führt ein selbständiges in sich abgerundetes im feinsten Detail sauber ausgearbeitetes Musikstück aus, das die Situation charakteristisch wiedergiebt, und doch nur die Folie für die Singstimme bildet, welche durchaus frei in ihrem Gebiete schaltet. Ungleich bewunderswürdiger aber ist die schalkhafte Laune, welche das ziemlich lange Stück von Anfang bis zu Ende gleichmäßig durchweht; die Fröhlichkeit der Jugend, welche in Scherz und Tändeln ihre Lust und Befriedigung findet, hat hier mit aller Frische und Anmuth der Jugend ihren Ausdruck gefunden. Dieser jugendliche Sinn schließt aber keineswegs inniges Gefühl aus, wo es ernste Dinge gilt: in dem *Terzett* (II, 4), wo Susanne verborgen dem Wortwechsel zwischen dem Grafen und der Gräfin zuhört, zeigt sie sich tief ergriffen und spricht ihr Mitgefühl ernst und wahr aus. Ueberhaupt hat Mozart diese peinliche Situation durchaus nicht mit leichtem Scherz sondern mit einer Tiefe des Gemüths erfaßt, welche das Terzett über die Schablone der opera buffa weit hinaushebt[26]. In ihrem Verhältniß zu Figaro kehrt Susanne wie billig beide Seiten ihres Wesens hervor. Sehr verständig ist es so angeordnet daß, nachdem gleich zu Anfang (I, 1) ihre Liebe, zwar in keiner Weise sentimental, aber recht herzlich sich ausgesprochen hat, unmittelbar darauf in dem zweiten *Duett* (I, 2) ihre heitere Laune sich äußert. Die Ueberlegenheit, welche sie Figaro gegenüber fühlt, der durch sie zuerst von den Nachstellungen des Grafen etwas erfährt, verbunden mit der Sicherheit, welche ihr das Bewußtsein ihrer treuen Neigung beiden gegenüber giebt, läßt sie auch diese schwierige Situation mit Humor auffassen und ihre jugendliche Heiterkeit trägt den Sieg davon, während bei Figaro der Eindruck natürlich ein tieferer ist. Mit der unbefangensten Fröhlichkeit beginnt Fi-

26 Ursprünglich war in dem Terzett, wo die Stimmen zusammengehen, der Gräfin die höchste gegeben, was Mozart an allen Stellen, wo es der dramatische Ausdruck gestaltete, so abgeändert hat, daß Susanne die höchste Partie singt; dabei sind hier und da kleine Modificationen in der Stimmführung nöthig geworden. Grund dieser Aenderung waren gewiß Rücksichten auf die Sängerinnen. In den beiden Finales war diese Stellung derselben entschieden, als er an die Ausarbeitung ging.

garo, aber wie neckisch verkehrt sich dasselbe Motiv in Susanne's Munde zur bedenklichen Warnung, deren Wirkung auf ihn so ernst ist, daß auch ihr herzliches Zureden nicht alle Wolken von seiner Stirn verscheucht[27]. Die Grundstimmung, wie sie dem Verkehr zwischen Brautleuten zu Grunde liegt, kann nicht lebendiger und wärmer ausgedrückt werden als in diesen Duetts, durch die man sogleich in das richtige Verständniß eingeführt wird. Zum Schluß aber sehen wir noch dies Paar wie im Wetteifer einander zu versuchen und die geistige Kraft zu messen sich gegenübergestellt, als im letzten Finale Susanne in den Kleidern der Gräfin Figaro auf die Probe stellt und dieser, der sie erkennt, mit Humor darauf eingeht: in diesem Duett sprudelt ein Leben und eine Jovialität, wie nie vorher, welche dann nach der Aufklärung sich in den herzgewinnenden Ausdruck der zärtlichen Liebe zu voller Befriedigung auflösen.

Sehr viel einfacher als der complicirte Charakter Susanne's ist der der Gräfin und Cherubins. Die Gräfin ist als die liebende, durch Untreue und Eifersucht gekränkte Gattin dargestellt. Das Motiv einer erwachenden, im Keim erstickten, halben Neigung zu dem Pagen ist für die musikalische Charakteristik ganz außer Spiel geblieben, vielmehr ist es die ideale Reinheit ihres Gefühls, welche diese so schön zum Ausdruck bringt. Sie leidet, aber sie ist noch nicht hoffnungslos, und die ungeschwächte Empfindung ihrer eigenen Liebe giebt ihr Kraft auf die des Grafen zu hoffen. So tritt sie uns in den beiden schönen Arien entgegen. Die Klarheit und Ruhe einer edlen, in sich gefaßten Seele, über welche Kummer und Sehnsucht erst einen leichten Schatten zu werfen anfangen, ohne ihre Schönheit zu trüben, spricht sich mit dem innigsten Gefühl in der ersten Arie (II, 1) aus. Die zweite (III, 4) ist dem Moment, wo sie einen gewagten Schritt thun will um den Grafen wieder an sich zu fesseln, gemäß etwas bewegter gehalten und giebt trotz der bangen Besorgniß, welche sie nicht zu unterdrücken vermag, doch der freudigen Hoffnung auf wiederkehrendes Glück lebhaften Ausdruck. Starke Leidenschaft tritt auch hier nicht hervor; nur die Beleidigungen des Grafen können ihren Zorn und die Verlegenheiten, in welche sie sich gesetzt sieht, ihre jugendliche Lust an Neckereien wieder aufregen. Dieses Erwachen der ehemaligen Rosine verbunden mit dem Bewußtsein ihres wahren Gefühls, welches die Musik so schön ausdrückt, kann

27 Nach Beyle hat Mozart nur in diesem Duett den Charakter des französischen Lustspiels wiedergegeben und Figaro's Eifersucht doch noch zu ernsthaft genommen (vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 361 f.).

denn auch die bedenkliche List, zu welcher sie sich dem Grafen gegenüber berechtigt hält, einigermaßen motiviren. Sgra. Laschi, welche die Gräfin darstellte, war in Wien, wiewohl man sie in Italien als Sängerin hoch stellte, nicht sehr beliebt[28]. Dagegen machte sich die Darstellerin des Pagen, Sgra. Bussani, welche zum erstenmal auftrat, obgleich keine Sängerin von erstem Rang, durch ihren schönen Wuchs ihr und ungezwungenes Spiel[29] oder, wie da Ponte[30] sagt, durch ihre smorfie und pagliacciate beim großen Publicum sehr beliebt. Cherubin ist sicher eine der eigenthümlichsten musikalisch-dramatischen Schöpfungen. Beaumarchais hat einen Knaben geschildert, der eben zum Jüngling heranreifend die ersten Regungen der Liebe in sich erwachen fühlt, in ihrer seltsamen Mischung von Sinnlichkeit und Schwärmerei für ihn selbst ein Räthsel, dessen Lösung ihn unaufhörlich beschäftigt und in Spannung hält. Das Schloß des Grafen Almaviva ist kein der Unschuld günstiger Aufenthalt, so ist denn auch der schöne Knabe, der allen Frauen gefällt, von Lüsternheit und Vorwitz nicht mehr frei; tu sais trop bien, sagt er zu Susanne, que je n'ose pas oser. Die musikalische Charakteristik hält sich natürlich nur an seine Gefühle, die in verschiedenen Nuancen ihren Ausdruck finden. Susanne gegenüber, wo er sich frei gehen läßt, spricht er rückhaltslos die Erregtheit seines ganzen Wesens in der berühmten Arie (I, 6) aus, welche die fieberhafte Unruhe, das tiefe Sehnen nach einem unbestimmten, nicht zu erfassenden Gegenstand so ergreifend ausdrückt. Das Schwanken der Gefühle, die noch zu keiner bestimmten Leidenschaft sich gestalten können, aber in rastloser Bewegung derselben entgegenstreben, die Qual und der Genuß dieser nie befriedigten Erregung haben einen wunderbar schönen, auch das sinnliche Element hervorhebenden Ausdruck gefunden. Merkwürdig ist die Einfachheit der Mittel, durch welche diese außerordentliche Wirkung erreicht wird. Eine an sich nicht ungewöhnliche Begleitungsfigur der Geigen unterhält die unruhige Bewegung, die Harmonie macht nie auffallende Rückungen, starke Drucker und Accente jeder Art sind äußerst sparsam angebracht, und doch ist diese zerfließende Weichheit mit einer verzehrenden Gluth gepaart. Von besonderer Wirkung ist dabei die Instrumentation, die ein ganz neues

28 Cramer Magaz. f. Mus. 1788 II S. 48. Sie war am 24. Sept. 1784 zuerst mit Beifall aufgetreten (Wien. Ztg. 1784 Nr. 79 Anh.) und erschien nach einer Pause im Figaro zuerst wieder auf der Bühne (Wien. Ztg. 1786 Nr. 35 Anh.).

29 Berl. mus. Ztg. 1793 S. 134.

30 da Ponte mem. I, 2 p. 111 vgl. 135 f.
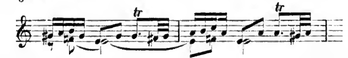
Colorit annimmt; die Saiteninstrumente sind gedämpft, die Clarinetten treten zum erstenmal, und sehr bedeutend, sowohl für sich als durch die Mischung mit Hörnern und Fagotts hervor[31]. Eine merklich unterschiedene Schattirung zeigt die Romanze im zweiten Act (II, 2). Cherubin spricht hier nicht unmittelbar seine Empfindung aus, sondern er trägt eine Romanze vor, in welcher sie schon in eine bestimmte Form gekleidet ist, und in Gegenwart der Gräfin, zu der er mit der ganzen Schüchternheit knabenhafter Schwärmerei aufblickt. Die Form ist der Situation gemäß die des Liedes, die Singstimme trägt die schöne, klar dahinfließende Melodie vor, die Saiteninstrumente führen pizzicato eine einfache die Guitarre nachahmende Begleitung durch; allein diese feingezogenen Umrisse werden durch Solo-Blasinstrumente wunderbar schattirt und belebt. Für den Gang der Melodie und die Vollständigkeit der Harmonie an sich entbehrlich, führen sie in den zartesten Zügen das aus, was man in der Romanze zwischen den Zeilen lesen soll, was im Herzen dessen vorgeht, der sie vorträgt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Anmuth der Melodie, die Feinheit der Stimmführung, den Reiz der Klangfarbe, die Zartheit im Ausdruck: das Ganze ist von hinreißendem Zauber. Der Ausdruck der Stimmung ist, obgleich die Melodie freier geführt, die Harmonie reicher und bewegter ist, gehaltener, klarer als in jener Arie; allein eine schmachtende Zärtlichkeit verbreitet einen feuchten Glanz über das Ganze.

Leider sind wir um eine dritte Arie Cherubins gekommen. Nach der sechsten Scene des zweiten Acts, in welcher Barberina den Pagen auffordert sie zu begleiten, findet sich in der Originalpartitur die Bemerkung: Segue Arietta di Cherubino; dopo l'Arietta di Cherubino viene scena 7ma ch'è un Recitativo istromentato con Aria della contessa. Diese Ariette ist nicht vorhanden und vermuthlich in Folge einer scenischen Veränderung gar nicht geschrieben. Schade; Cherubin der Barberina gegenüber, das gäbe einen wesentlichen Zug, der jetzt im Bilde desselben fehlt. Aber auch so ist dieses Bild ein so anziehendes, eigenthümliches, daß man Cherubin unbedenklich zu den genialsten Schöpfungen Mozarts rechnen darf.

So sehen wir diese ganze Reihe der handelnden Personen als menschlich fühlende Wesen vor uns, wir verstehen aus dem innersten Kern

31 Das Bruchstück eines Partiturentwurfs dieser Arie zeigt im ersten Abschnitt völlige Uebereinstimmung; die Worte solo ai nomi d'amor, di diletto sind anders behandelt. — Ein Klavierauszug dieser Arie mit Begleitung einer Violine ganz von Mozarts Hand geschrieben ist bei Jul. André.

ihrer Natur heraus ihr Handeln und Benehmen, jeder stellt sich als ein bestimmt ausgeprägtes Individuum dar. Der Meister psychologischer Charakteristik empfand kein Bedürfniß derselben durch ein äußerliches Costum zu Hülfe zu kommen und verzichtete darauf durch Anwendung bestimmter musikalischer Formen daran zu erinnern, daß das Stück in Spanien spielt. Nur einmal ist auch dieses Mittel passend benutzt. Der Tanz, welcher im dritten Act bei der Hochzeitsfeier aufgeführt wird (III, 8 S. 377), erinnert so bestimmt an die noch jetzt in Andalusien übliche Melodie des Fandango[32], daß man nicht zweifeln kann, dieselbe sei damals in Wien bekannt gewesen. Auch Gluck hat in seinem 1761 in Wien aufgeführten Ballet Don Juan dieselbe Tanzmelodie benutzt. Vergleicht man Mozarts Tanz mit den beiden anderen (Notenbeil. XIII), so ergiebt sich, daß er aus einigen charakteristischen melodiösen und rhythmischen Elementen des Originals durchaus frei und selbständig ein neues Musikstück gebildet hat, in welchem Würde und Grazie eigenthümlich gepaart sind; die Behandlung der Bässe und Mittelstimmen, das abwechselnde Eingreifen der Blasinstrumente erhöhen das fremdartige Colorit desselben. Bei den Worten des Grafen, welcher sich mit der Nadel gestochen hat, fällt das Fagott mit einigen klagenden Tönen ein



die sehr komisch dazu passen. Sie sind aber nicht hier erst angebracht um den Schmerz auszudrücken, sie gehören zur Tanzmusik und sind schon vorher an der entsprechenden Stelle gehört, so wie sie auch nachher wieder vorkommen; der Scherz liegt eben in dem scheinbar zufälligen Zusammentreffen der Tanzmusik mit dem Moment der Situation. Der schöne Marsch, welcher dem Ballet vorangeht, dessen allmähliches Herankommen eine sehr wirksame Steigerung hervorbringt (I, S. 592), erhält besonders durch die bei der häufigen Wendung nach Moll in den Blasinstrumenten abwechselnd durchklingende

etwas fremdartige Färbung (I S. 677), ohne übrigens einen bestimmt ausgesprochenen nationalen Charakter zu tragen. Auch die Chöre, welche

32 Dohrn N. Ztschr. f. Mus. XI S. 168.

bei dieser Gelegenheit, von Frauen- oder gemischten Stimmen gesungen werden, machen so wenig als der Chor im ersten Act (I, 8) Anspruch auf spanischen Nationalcharakter, sie sind munter, frisch, sehr anmuthig und entsprechen dadurch vollkommen der Situation.

Bisher ist hauptsächlich eine Grundlage der musikalisch-dramatischen Charakteristik ins Auge gefaßt worden, die psychologische Auffassung, welche jede Person ihre Empfindungen als Bedingungen ihres Handelns ihrer individuellen Natur gemäß darlegen läßt. Nicht minder bedeutsam sind die Umstände und Verhältnisse, durch welche die Handlung, an der sich verschiedene Personen in mannichfacher Weise betheiligen, bestimmt wird; in der musikalischen Darstellung gehen daraus die Ensemblesätze hervor. Auch hier bleibt die Wahrheit im Ausdruck des Gefühls oberster Grundsatz; aber das Zusammenstoßen verschiedener Personen verlangt ein schärferes Hervorheben der individuellen Eigenthümlichkeiten, während die Aufgabe ein Ganzes zu schaffen an den Einzelnen die Forderung stellt sich diesem Ganzen unterzuordnen. Eine Ausgleichung ist unausweichlich, diese aber kann nur aus den Bedingungen hervorgehen, auf welchen das musikalische Kunstwerk als solches begründet ist. Gehalt und Form dieser Ensemblesätze ist natürlich mannichfachen Modificationen unterworfen. Manche derselben sind nur eine ausgeführtere, durch Vertheilung unter mehrere Personen reicher gegliederte Exposition einer bestimmten Situation oder Stimmung und daher ihrer ganzen Anlage nach einfach. So die ersten Duetts zwischen Figaro und Susanne (I, 1. 2), Susanne und Marcelline (I, 5), das Schreibduett (III, 5), auch das Duett zwischen dem Grafen und Susanne (III, 1); sie unterscheiden sich von den Arien mehr der Form als dem Wesen nach. Wenn während der Ankleidescene Cherubin auf die Aeußerungen Susanne's sich einließe, wenn auch die Gräfin sich unmittelbar daran betheiligte, so würde ein solches Duett oder Terzett die Situationen mannichfaltiger in den einzelnen Zügen darstellen, die Form würde durch contrastirende Elemente reicher werden, der dramatische Gehalt würde aber von dem, welchen jetzt die Arie wiedergiebt, nicht wesentlich verschieden sein. Auch das Terzett im zweiten Act (II, 4) hat diesen Charakter: eine Situation, eine Stimmung ist festgehalten, nur in den verschiedenen Personen verschieden wiedergespiegelt. Hier ist also der Ausgangspunkt für die Einheit in der Haltung des Ganzen bestimmt gegeben, auch erweisen sich die Mittel der musikalischen Formgebung z. B. die Wiederholung eines Motivs an verschiedenen Stellen, die Bearbeitung desselben, die Combination verschiedener

Motive meistens den Forderungen der Situation bequem. Indessen zeigt ein genaueres Eingehen ins Detail schon hier, wie nur ein Verein genialer Auffassung und meisterlicher Formgewandtheit eine völlige Congruenz der musikalischen und dramatischen Gestaltung hervorbringen konnte.

Die Schwierigkeit der Aufgabe wächst, je mehr die Musik an der fortschreitenden Handlung sich betheiligen soll. Schon das Duett zwischen Susanne und Cherubin (II, 5), während dessen er zu entkommen sucht und endlich aus dem Fenster springt, giebt hiervon Probe. In der einfachen Situation drückt sich doch die treibende Unruhe in so vielen einzelnen, kleinen Motiven aus, daß als das eigentlich Charakteristische eine Bewegung hervortritt, die einer wirklich fortschreitenden Handlung sehr nahe kommt. Diese schwankende Bewegung aber giebt die Musik so charakteristisch wieder, daß sie nur diesem einen Impuls in einer rastlosen Strömung zu folgen scheint; und doch ist dies nur die Wirkung einer bestimmten musikalischen Formung, welche ein bezeichnendes Motiv entsprechend durchführt. Die Orchesterpartie bildet ein abgeschlossenes Musikstück von sehr entschiedenem Charakter, der durch die Singstimmen und die Action seine bestimmte Deutung erhält [33].

Mitten in die Handlung gestellt ist das Terzett im ersten Act (I, 7). Hier sind nicht allein drei Personen von verschiedenartiger Natur einander gegenübergestellt, sondern im Moment der Handlung sind ihre Interessen und Empfindungen völlig getheilt, jede wird durch andere Voraussetzungen bestimmt. Die Handlung selbst aber schreitet vorwärts und mit der Entdeckung des Pagen auf dem Lehnsessel tritt eine Wendung ein, welche sämmtlichen Personen eine veränderte Stellung zu einander giebt. Zunächst wird man den treffenden, fein nuancirten musikalischen Ausdruck bewundern, besonders wenn die Stimmen zusammengehen z. B. gleich Anfangs (S. 80 f.) wo der Zorn des Grafen: tosto andate e scacciate il seduttor! die verlegene Entschuldigung Basilio's: in mal punto son qui giunto, die Angst Susanne's: che ruina, me meschina! jede individuell scharf charakterisirt zu einem Ganzen verschmolzen sind. Ebenso zum Schluß, wenn in der durch die Ueberraschung hervorgerufenen ironischen Wendung des Grafen Unmuth sich gegen Susanne wendet: onestissima signora, or capisco

33 Das Duett hat im Druck drei unnöthige Abkürzungen erfahren (Notenbeil. XII, 6). Auf einem Skizzenblatt finden sich mit der Ueberschrift Atto 2 do Scena 3 invece del Duetto di Susanna e Cherubino einige Takte als Einleitung zu einem anderen Duett (Notenbeil. XII, 1), die offenbar ohne Fortsetzung geblieben sind



come va, die nun ihrer selbst wegen in Besorgniß ist: accader non puo di peggio, während Basilio seinem Spott freien Lauf läßt: cosi fan tutte le belle. Aber während die Musik allein der Handlung zu folgen scheint, finden wir ein nach den Gesetzen der musikalischen Form streng gegliedertes und durchgeführtes Ganze, in dem sich alles so leicht zusammenfügt, daß man sich über ein glückliches Zusammentreffen dramatischer und musikalischer Effecte freuen möchte, wo man die tiefe künstlerische Einsicht zu bewundern hat. Die hochkomische Wirkung, wenn Basilio ironisch seine früheren Worte eine Quinte höher wiederholt, wird schon durch die musikalische Form nothwendig bedingt. Aehnlich wirkt es, wenn da, wo bei der Rückkehr in die Tonart die Wiederaufnahme des Hauptmotivs erwartet wird, der Graf dieselben Noten, mit welchen er voller Entrüstung auf Susanne's Fürbitte ausgerufen hatte: parta, parta il damerino! gegen Susanne selbst wendet: onestissima signora, or capisco come và — und welche Bedeutung gewinnt der Wechsel zwischen f und pp beim Vortrag. Solche Züge der feinsten dramatischen Charakteristik gehen unmittelbar aus der musikalischen Gestaltung hervor, sie gehören auch allein dem Componisten an, denn der Text giebt dazu keine directe Veranlassung.
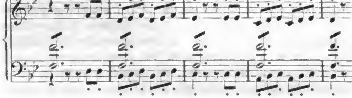
Ungleich höher steigert sich die dramatische Bewegung in den beiden großen Finales. Mit richtigem Takt ist das Finale des zweiten Akts aus den bei Beaumarchais vorhandenen Elementen, abweichend von dessen Actschluß, den musikalischen Bedürfnissen gemäß construirt. Mit der naturgemäß allmählich zunehmenden Zahl der an der Handlung betheiligten Personen und der dadurch bewirkten Steigerung der Mittel steigert sich das dramatische Interesse, indem aus jeder Lösung eines Knotens sich eine neue Verwickelung ergiebt, welche die Handelnden in stets verschiedene Stellungen zu einander bringt. Die einzelnen Situationen bieten die lebendigste Abwechslung dar, bewegen sich in strengem Zusammenhang vorwärts, und jede einzelne hält in einer Grundstimmung lange genug, an um der musikalischen Ausführung Raum zu geben[34]. So ergeben sich den Situationen entsprechend acht ausgeführte, nach Anlage und Charakter verschiedene Sätze, welche das Finale bilden. Anstatt einzelne Züge treffender Charakteristik hervorzuheben, mag hier vielmehr auf die meisterhafte Gesammthaltung der einzelnen Sätze hingewiesen werden. Das Finale beginnt mit dem

34 Diese zusammenhängende Organisation der einzelnen Glieder des Finale ist selten zu finden, meistens sind es nur locker zusammengereihte Scenen, z. B. selbst in Casti's Re Teodoro.

Ausdruck der gespanntesten Leidenschaft, der Graf glüht vor Zorn und Eifersucht, die Gräfin, im tiefsten Herzen gekränkt, zittert vor den Folgen ihrer Unvorsichtigkeit: nirgends in der Oper tritt das pathetische Element in gleichem Maaß hervor, der Conflict ist so stark ausgesprochen, daß eine ernsthafte Katastrophe bevorzustehen scheint. Aber Susanne's unerwartete Erscheinung bringt eine Enttäuschung hervor, die nicht treffender ausgedrückt werden kann als durch das rhythmische Motiv des zweiten Satzes[35]. Die spöttische Heiterkeit der Susanne, welche augenblicklich die Situation beherrscht, wird durch die Unsicherheit der beiden andern in eigener Weise gemildert. Die Unruhe des folgenden Satzes hat einen ganz veränderten Charakter, indem die Hauptpersonen sich in die völlig verschobene Stellung zu einander erst finden müssen. Der Graf muß seine Gemahlin versöhnen, ohne innerlich überzeugt zu sein, der Gräfin geht Zürnen und Vergeben zwar vom Herzen, aber sie fühlt, daß sie nicht mehr ganz im Recht ist, Susanne ist bemüht Verständniß und Versöhnung herbeizuführen, wobei sich die Gräfin ihrer Ueberlegenheit wie unwillkührlich unterordnet: es ist ein kleiner Krieg, der hier mit den artigsten Manieren geführt wird, alle Empfindungen sind gebrochen, keine kommt ungetrübt zum Vorschein. Und nun sehe man das Musikstück an. Eine Reihe kleiner Motive, deren jedes ein eigenthümliches Element der Situation charakterisirt, sind locker zusammengefügt, scheinbar durcheinander geworfen, keins wird selbständig ausgeführt, eins treibt das andere fort. Aber die einzelnen Motive treten immer da ein, wo der dramatische Ausdruck sie fordert, jede Wiederholung wirft ein neues Schlaglicht auf die Situation, und dabei enthält die scheinbare Unordnung bei genauer Prüfung den wohlgegliederten Bau einer musikalischen Durchführung. Eben dadurch wird der merkwürdige Totaleindruck einer trüben, in stetem Bestreben sich aufzuraffen unruhig schwankenden Empfindung hervorgebracht, die auch in den Momenten einer gewissen Beruhigung nicht bloß in einzelnen scharf schmerzlichen Accenten hervorbricht, sondern die mit wahrhaft himmlischem Wohllaut ausgedrückte innere Sehnsucht nach Versöhnung wie mit einem milden Schleier verhüllt. Mit der unbefangensten Fröhlichkeit tritt Figaro in diese schwüle Atmosphäre; das auf den Schluß in Es dur unmittelbar eintretende G dur schneidet alles frühere ab. Seine frische Lustigkeit wirkt wahrhaft erquicklich, aber

35 Andante di molto hat ihn Mozart überschrieben und nicht Andante con moto, wie gedruckt ist. wobei wieder zu bemerken ist, daß Susanne aus dem Kabinet kommt tutta grave.

auch er fühlt sich gleich unsicher, da er merkt daß sein Geheimniß verrathen ist, ohne daß er den Grund einsieht. Der Eifer, mit dem der Graf auf ihn eindringt, die Lebhaftigkeit, mit der die Frauen ihn auf den rechten Weg zu bringen suchen, sein Zurückhalten und Nachgeben geben dieser Scene etwas wahrhaft Diplomatisches, das die Musik durch einen Anstrich von Würde, die nur mitunter wie unwillkürlich lebhaftere Regungen verräth und zuletzt in dem köstlichen Ensemble aller vier Stimmen völlig den Charakter des Geheimnißvollen annimmt, wunderbar wiedergiebt. Den vollständigsten Gegensatz zu diesem feinen Spiel macht der halbbetrunkene Gärtner mit seiner Denunciation; dieser Gegner verlangt eine ganz andere Behandlung. Die musikalische Charakteristik wird lebhafter, derber, die einzelnen Züge stärker markirt; es geht lauter zu, so lange der Gärtner im Vordergrunde steht. Sowie der Graf das Examen mit Figaro beginnt, ändert sich auch der Ton. Das merkwürdige Andante $^6/_8$, in welchem das klopfende Motiv



rastlos in den verschiedensten harmonischen Wendungen durchgetrieben wird, drückt eine Ungeduld aus, die sich kaum zu bezwingen im Stande ist und eine heftige Explosion mit Mühe zurückhält, — ganz entsprechend der Spannung, mit welcher alle dem Gange der Entwickelung folgen, die schließlich doch zu keiner befriedigenden Lösung gelangt. Da tritt zuletzt Marcelline mit ihren Verbündeten auf. An dem festen, kräftigen Schritt, den die Musik annimmt, merkt man sogleich, daß ein ganz anderer Kampf beginnt: jetzt wird die Gefahr ernstlich, die Situation verändert sich, es tritt eine andere Gruppirung ein. Marcelline, Basilio, Bartolo stehen auf der einen Seite zusammen, die Gräfin, Susanne, Figaro auf der andern, beide Parteien schlagfertig und kampfgeübt, fest zusammenhaltend, zwischen ihnen der Graf, bald hierhin, bald dorthin gewandt. Als die Verhandlung geendigt, Marcelline's Recht anerkannt ist, hat sich das frühere Verhältniß umgekehrt: Marcelline mit den Ihrigen ist im Vortheil, Figaro mit den Seinigen im Nachtheil. Jetzt ist es die unterliegende Partei, welche außer Fassung gesetzt eine ungleich lebhaftere Aufregung äußert, während die obsiegende mit einer

höhnischen Ruhe sich ihres Triumphes erfreuet. In zweimaliger Steigerung des Tempo endigt das Finale in breiter Ausführung dieser endlich gewonnenen, zwar zwiespältigen, aber auf jeder Seite entschieden ausgesprochenen Stimmung, und bringt damit nach dem langen Ringen und Kämpfen einen Abschluß[36].

Ganz verschieden ist der Bau des zweiten Finales. Wir werden gleich in die lebendigste Intrigue eingeführt, in Folge deren eine Verwechslung und Ueberraschung die andere drängt. Die Gräfin als Susanne verkleidet erwartet den Grafen, Figaro und Susanne lauschen, da kommt der Page, dann der Graf, und nun geht das Spiel an, wo jeder an den Platz kommt, auf den er nicht gehört, das erhält was ihm nicht bestimmt war, und mit einem anderen zu thun hat als er glaubt. Mozart hat allein das Unterhaltende dieser stets wechselnden Täuschung aufgefaßt, die Musik hält den Charakter des heiteren lebhaften Spiels fest, ohne dem Ausdruck der Empfindung Spielraum zu geben. Dadurch erscheint das Bedenkliche der Situation gewissermaßen nur als die unvermeidliche factische Grundlage, auf welcher das Spiel sich entwickelt. Daß die Musik nun im Stande ist diesem flüchtigen Spiel auf Schritt und Tritt zu folgen, in allen Wendungen sich demselben anzuschließen ist an sich staunenswerth; die höchste Kunst des Meisters bewährt sich aber wieder darin, daß ein musikalisch concipirter und in sehr festen Formen ausgeführter Satz das dramatische Leben im Ganzen und Einzelnen zu vollkommener Darstellung bringt. Nirgends vielleicht tritt der Stil der Intrigue, den Zelter als den eigenthümlichen des Figaro lobt[37], feiner und geistreicher hervor als in diesem Ensemble. Es ist die Kunst jede Person sich wahr und treffend aussprechen zu lassen, zugleich aber die Situationen so prägnant darzustellen, daß sie das rechte Licht auf jene einzelnen Aeußerungen fallen lassen, endlich dem Ganzen eine heitere Färbung zu geben; alles dies ist hier im seltensten Maaße vereinigt. Sowie Figaro und Susanne einander gegenübertreten, ändert sich Haltung und Ton. Ernste und wahre Gefühle brechen durch die augenblickliche Verstellung durch und sollen als echte zur Geltung kommen: hier werden Kraft und Feuer ebensowohl wie Innigkeit maßgebend für die Darstellung. Erst mit dem Auftreten des

36 Holmes erzählt (life of Mozart p. 269), Mozart habe dies Finale in zwei Nächten und einem Tag ohne Unterbrechung geschrieben; im Laufe der zweiten Nacht befiel ihn ein Unwohlsein, das ihn aufzuhören zwang, als nur noch einige Seiten zu instrumentiren waren.

37 Zelter Briefw. m. Goethe V S. 434.

Grafen beginnt wieder das Spiel um ihn zu täuschen, das zu einer Reihe von Ueberraschungen führt, welche in der Erscheinung der Gräfin ihren Gipfelpunkt findet. Die Musik giebt den versöhnenden Eindruck ihrer Sanftmuth und Güte so innig und bezaubernd wieder, daß man an den Ernst der Aussöhnung glauben muß, und so auch gern die Heiterkeit theilt, mit welcher das Fest nach so vielen Störungen endlich beschlossen wird[38].

Neben diesen beiden Finales nimmt einen ganz eigenthümlichen Platz das Sextett (III, 3) ein, welches nach Kelly's Angabe Mozart das liebste Stück in der ganzen Oper war[39]. Diese Vorliebe ist sehr bezeichnend, denn in keinem anderen Stück spricht sich in gleicher Weise sein liebenswürdiger Charakter aus. Während in der Oper die Gerichtsscene wegfällt, ist die Wiedererkennung des Figaro durch Marcelline und Bartolo in den Vordergrund gebracht. Diese hat bei Beaumarchais durch den kühl sarkastischen Ton etwas Peinliches; die musikalische Auffassung ließ auch in dieser Scene das menschliche Gefühl zur Geltung kommen; sie würde rührend sein, wenn nicht die Verhältnisse, aus welchen sie hervorgeht, so eigenthümlicher Art wären. Die Eltern geben sich wie der Sohn dem Gefühl herzlicher Freude und Zärtlichkeit aufrichtig und unbefangen hin, als Susanne herbeieilt um Figaro loszukaufen. Die Heftigkeit, mit welcher sie bei diesem unerwarteten Anblick ihren Zorn über Figaro's vermeintliche Untreue ausläßt, ist ganz ernsthaft gemeint und nothwendig, um zu zeigen, wie sehr ihr Herz dabei betheiligt ist. Unter Liebkosungen derer, die sie für ihre Gegner halten muß, erfährt sie die Wahrheit, wobei die herzliche Melodie, mit der Marcelline den Sohn begrüßt, ins Orchester verlegt ist, während sie sich vor Susanne als seine Mutter bekennt. Als dies der Ueberraschten so unglaublich vorkommt, daß sie Jedem die Bestätigung abfrägt, nimmt die Situation allerdings etwas Komisches an, das aber lediglich in der unerwarteten Verrückung aller Verhältnisse liegt, nicht in der Empfindung der Betheiligten, die nur ihrer Sache gewiß sein wollen, um sich ihrer Freude ganz hinzugeben. Und nun quillt die innige Befriedigung dankerfüllter Herzen wie in einem silberhellen Strom mit bezaubernder Anmuth hervor, daß die Glücklichen, die sich

38 Da Basilio und Don Curzio, sowie Bartolo und Antonio von je einem Sänger gegeben wurden, sind in der Partitur zwar alle vier Personen genannt, aber nur zwei musikalische Partien geschrieben; es traten also Statisten im entsprechenden Costum auf.

39 Kelly remin. I p. 260.

in Liebe gefunden haben, wie von einem milden Lichte verklärt erscheinen. Von ergreifender Wirkung ist es, daß die ganze schöne Stelle sotto voce vorgetragen wird, was Mozart immer mit tiefer psychologischer Wahrheit anwendet[40]. Aber die Glücklichen sind nicht allein, und der Contrast der beiden noch gegenwärtigen Personen bringt ein Temperament hervor, welches den Charakter einer rührenden Idylle aufhebt, die hier nicht am Ort wäre. Die eine Person ist der Graf, der mit Mühe Zorn und Schmerz soweit zurückhält, daß er sich nicht bloßstellt. Die andere ist der einfältige, stotternde Richter Don Curzio, der als ein Werkzeug des Grafen seine Sentenz gesprochen hat und nun mit Staunen sieht was um ihn vorgeht; unfähig eines Gedankens, spricht er bald diesem bald jenem nach, und weiß zuletzt nichts Besseres zu thun als mit seinem Herrn und Meister einzustimmen. Der auffallende musikalische Effect, wenn der hohe Tenor mit dem Baß des Grafen geht, macht den Eindruck schneidender Ironie, indem dieser dumme Mensch, ohne von dem, was den Grafen aufregt, etwas zu empfinden, unwillkürlich ihm nachbetet. So dient er, wie im Terzett des ersten Acts Basilio dazu, dem Ausdruck der Gemüthsbewegung ein komisches Element beizumischen, das den Grundton nicht beeinträchtigt, sondern nur modificirt. Diese Gestalt aber gehört ganz Mozart an, und wie er eine durchaus komische Figur so in die wesentlich rührende Situation hineinstellt, daß sie ihre volle Wirkung thut ohne die Wahrheit im Ausdruck der herzlichen Empfindung zu stören, das zeugt für Mozarts tiefe Auffassungs- und Darstellungskraft des Dramatischen.

Kelly erzählt, daß Mozart ihn gebeten habe während des Singens nicht zu stottern, um den Eindruck der Musik nicht zu stören. Er habe ihm entgegnet, daß es unnatürlich sei, wenn ein Stotterer plötzlich ohne Anstoß singe und daß er die Musik in keiner Weise beeinträchtigen werde. Mozart habe endlich nachgegeben, und der Erfolg sei glänzend gewesen, Mozart selbst habe unendlich gelacht und das Sextett habe wiederholt werden müssen. Nach der Vorstellung sei Mozart auf die Bühne gekommen, habe ihm beide Hände geschüttelt und ihm gedankt, „Sie hatten Recht und ich Unrecht[41].“ Das war gewiß liebenswürdig von Mozart, aber ohne Zweifel war seine erste Ansicht richtig. Einem

---

40 Anfangs hatte er die reizende Melodie der Susanne (S. 332 f.) auch dem Fagott und der Flöte gegeben, dann aber beide Instrumente ausgestrichen um die Singstimme frei walten zu lassen. Ueberhaupt ist die Instrumentation im Sextett sehr mäßig gehalten.

41 Kelly remin. I p. 260 ff.

Meister in der Mimik mochte ein solches Kunststück gelingen, aber Don Curzio darf auf keinen Fall im Sextett zur Hauptperson gemacht werden. Dagegen wird wohl diese Person als ein musikalischer Pleonasmus ganz gestrichen. Wenn man doch wenigstens Basilio bei dieser Scene gegenwärtig sein ließe und ihm diese Partie übertrüge.

Das Sextett ist besonders geeignet, uns über diese Weise, in welcher Mozart seine Darstellungsmittel anwendete, Aufschluß zu geben. Vor allem tritt uns seine Kunst zu gruppiren und dadurch ein übersichtliches Ganze herzustellen glänzend entgegen. Verständniß und Wirkung der Musik beruht wesentlich, wie dies von der Architektur gilt, auf der Eurhythmie der Verhältnisse. Ist auch ein strenger Parallelismus der einzelnen Glieder nur unter gewissen Verhältnissen anwendbar, so muß die Symmetrie derselben doch dem Gefühl des Hörers stets gegenwärtig sein. Dies gilt wie von der Bildung der einzelnen Perioden so auch von der Composition eines größeren Ganzen; je reicher die Mittel sind, je complicirter die Aufgabe ihrem Inhalte nach ist, um so wichtiger wird ein fest umrissener Grundplan, der für die Freiheit lebendiger Durchbildung im Einzelnen die rechte Sicherheit bietet. Im Drama wird die Charakteristik der Situation für diese Gliederung in gleicher Weise maaßgebend, wie das Gesetz der musikalischen Formgebung. Den Einigungspunkt dieser verschiedenen Potenzen sicher zu finden und von diesem aus das Ganze fest und klar zu organisiren ist eine von Mozarts bedeutendsten künstlerischen Eigenschaften. In unserm Sextett bilden zunächst Marcelline, Bartolo und Figaro eine natürliche Gruppe, sie kündigen sich gleich als musikalisch zusammengehörig an und bleiben meistens zusammen, wobei wiederum der Sache angemessen Marcelline und Bartolo einander genauer entsprechen, während Figaro das verbindende Glied dieser kleinen Gruppe bildet. Ihnen gegenüber stehen der Graf und Don Curzio, die wiederum zusammenhalten, aber mit größerer Freiheit in der Bewegung des Einzelnen. Mit Susanne tritt ein neues Element ein. Da sie anfangs Figaro entgegentritt, gesellt sie sich in der musikalischen Gestaltung dem Grafen zu: jetzt stehen zwei scharf charakterisirte Gruppen von je drei Personen einander gegenüber, deren jede in sich wieder bestimmte Gliederung und lebendige Bewegung hat. Die nun erfolgende Aufklärung löst das Ensemble zunächst in ein Einzelgespräch auf, nach demselben ist die Situation verändert. Susanne ist zu Figaro, Marcelline und Bartolo übergetreten, diese bilden eine Gruppe, deren Hauptperson Susanne ist, ohne daß die anderen ihre Selbständigkeit aufgeben. Dieser concentrirten Haupt-

macht gegenüber gewinnt der Ausdruck der unzufriedenen Minorität an Schärfe und Energie, der sich schließlich zum Unisono steigert. Schon aus diesen Andeutungen erhellt, mit welcher architektonischen Festigkeit ein Tonstück aufgebauet ist, das den Hörer zunächst nur die völlige Freiheit einer lebendigen dramatischen Bewegung wahrnehmen läßt. Nicht anders verhält es sich in den andern Ensemblesätzen. Namentlich in den lang ausgedehnten Finales beruht die Leichtigkeit, mit welcher man überall folgt, die Steigerung des Interesses wesentlich auf der strengen Gesetzmäßigkeit der Organisation, welche die einzelnen Glieder im richtigen Verhältniß zu einander und zum Ganzen hält, ohne die Freiheit das für jeden Moment Passende auszudrücken irgend zu beschränken. Je einfacher und knapper die Form ist, um so leichter läßt sich erkennen, wie innerhalb der festen Umgränzung die größte Beweglichkeit der Detailausführung gestattet ist.

Das vorherrschende dramatische Leben hat für die musikalische Gestaltung im Allgemeinen einfache Formen und mäßige Ausführung bedingt. In den Arien ist die hergebrachte Form von zwei ausgeführten Sätzen nur ausnahmsweise angewendet, meistens ist die Cavatinen- oder Rondoform mit aller Freiheit aber nach knappem Zuschnitt behandelt; auch die Mehrzahl der Duetts ist in ähnlicher Weise angelegt. Mozart hat sie deshalb auch gewöhnlich Duettino, Arietta überschrieben. Aber weder der enge Raum noch das dramatische Interesse haben ihm je einen Vorwand gegeben, auf eine fest gegliederte, abgerundete Form zu verzichten; immer weiß er den Punkt zu treffen, von wo aus ein Ganzes sich organisirt. So wird jeder einzelne Satz in den Finales im vollständigen Verlauf einer naturgemäßen Entwickelung zu einem Abschluß geführt, der das neu eintretende Element vorbereitet und den Contrast um so wirksamer hervortreten macht.

Was im Allgemeinen gilt findet natürlich auch auf die Behandlung des Einzelnen, zunächst der Singstimmen, Anwendung. Die dramatische Charakteristik erfordert die vollkommenste Freiheit jeglicher Mittel; breit ausgesponnene Cantilenen, kürzere melodiöse Phrasen, scharf ausgeprägte Motive, die erst durch Verarbeitung zu ihrer Geltung gelangen, declamatorischer Vortrag, der sich bis zum leichten Gesprächston herabstimmt — alles kommt an seinem Platz zur Verwendung, oft in raschem Wechsel und in bunter Mischung. Es genügt aber nicht, daß das einzelne Mittel wirksam angewendet wird, die Aufgabe ist sie zu einander ins rechte Verhältniß zu setzen, daß eins das andere hebe und alle zu einer Totalwirkung zusammengreifen. Die Sicherheit im Ge-

brauch der Gesangsmittel wie die Harmonie der Wirkung ist in den großen Ensemblesätzen wie im kleinsten Gesangstück bewundernswürdig; man betrachte sich z. B. das Sextett und das zweite Duett, welche ganz verschieden und durch Feinheit des Details und schlagende Wirkung in ihrer Art gleich ausgezeichnet sind.

Als eine Folge dieser Richtung ist die große Einfachheit in der Behandlung der Singstimmen sehr bemerkenswerth. Der Gesang ist hier lediglich das Mittel um die innere Empfindung auszudrücken. Schlichte Einfachheit entspricht nicht allein der Wahrheit des Ausdrucks, sie ist nothwendig für die Combination verschiedenartiger Motive, welche einfache Grundelemente voraussetzt um klares Verständniß zu erlangen. Diese Einfachheit aber ist keine abstract gewollte, weder zur unbedeutenden Charakterlosigkeit verflacht, noch auf jeden Reiz und Schmuck verzichtend, es ist die Einfachheit einer aus der Tiefe schöpfenden Natur, die sich unbefangen giebt wie sie ist. Aber alle Virtuosität, welche die Kunst des Singens als solche geltend machen will, ist ausgeschlossen[42].

Ein wesentliches Mittel sowohl der Charakteristik wie des Colorits fand Mozart im Orchester. Wir wissen, wie er alle Mittel eines vollen Orchesters für charakteristischen Ausdruck und Reiz des Wohllauts zum freiesten Gebrauch bereitet und ausgebildet hat. Auf die Zeitgenossen machten auch hier die Blasinstrumente außerordentlichen Eindruck, und in der That etwas dem zarten Gewebe der Blasinstrumente bei Cherubins Romanze (II, 2) Aehnliches hatte man so wenig gehört, als den weichen schmelzenden Klang in der Arie desselben (I, 6). Heutzutage würde man freilich eher das feine Maaßhalten in der Verwendung der Blasinstrumente anerkennen. Daß Posaunen nie, Trompeten und Pauken außer der Ouverture, dem Marsch mit Chor (III, 7) und den Schlußsätzen der Finales nur in drei Arien — des Bartolo (I, 4) Figaro (I, 9), und des Grafen (III, 2, — angewendet sind, wo sie durchaus charakteristisch wirken, will noch nicht viel sagen; die echte Sparsamkeit zeigt sich nicht im bloßen Verzichten auf gewisse Mittel, sondern in der Weise, wie man die, welche zur Hand sind, zu Rathe hält. Ebenso bewundernswerth ist die meisterhafte Behandlung der Saiteninstrumente, welche den Grundton des Orchesters bilden und dabei eine aus der selbständigen Bewegung der einzelnen Instrumente

42 Die Coloratur am Schluß der Arie des Grafen (III, 2) ist nicht ursprünglich von Mozart geschrieben, sondern erst später, offenbar auf den Wunsch des Sängers, hinzugefügt (S. 118).

hervorgehende stets frische und lebendige Vielseitigkeit entwickeln. Vor allem aber bewährt den Meister die tüchtige Gesundheit der Klangwirkung, gleich wohllautend im Kräftigen wie im Zarten, die Einheit in der Gesammthaltung, welche weder durch massenhaftes Verschwenden noch raffinirtes Aufsparen der Mittel einzelne glänzende Effecte zu erreichen strebt, sondern alles mit Einsicht und Maaß zusammenhält und, indem sie auf die einfachste Weise am rechten Ort das Rechte zu thun weiß, nie um die nöthige Steigerung verlegen ist. Die Einfachheit der Singstimmen bedingt eine entsprechende Einfachheit der Instrumentalpartien, wie sich am deutlichsten da zeigt, wo sie obligat auftreten. Vergleicht man in dieser Beziehung Idomeneo und die Entführung, so fällt der Unterschied sehr in die Augen. In der Entführung ist im Verhältniß zu Idomeneo das Orchester überhaupt leichter, durchsichtiger behandelt, im Figaro ist mit der höchsten Klarheit, reiche Fülle und intensive Kraft des Instrumentalcolorits vereinigt.

Die Stellung, welche hier dem Orchester gegeben ist, darf man nicht bloß als einen Fortschritt gegen frühere Opern ansehen, sie ist eine wesentlich neue Leistung[43]. Hier zuerst tritt in der Oper das Orchester nicht nur als ein integrirender Theil des Ganzen auf, sondern als ein gleichberechtigter, der mit allen Kräften seiner künstlerischen Wirksamkeit selbständig für die musikalisch-dramatische Darstellung thätig ist. Diese Aufgabe konnte erst gestellt werden, nachdem für die Instrumentalmusik eine Ausdrucksfähigkeit, für das Orchester eine Durchbildung gewonnen war, wie Haydn und Mozart sie demselben gegeben hatten. In dieser seiner Selbständigkeit stellt es sich weder über noch gegen die Singstimmen, beide gehören nothwendig zusammen, keins ist je ohne das andere gedacht. Das gemeinsame Ziel, lebendige, bis ins Einzelnste charakteristische Wiedergabe der dramatischen Situation durch die musikalische Darstellung, wollen sie gemeinsam erreichen, jede Kraft ihrer Natur gemäß. Die Verschmelzung beider zu einer, in dieser Einheit erst vollkommenen Kraft ist durch das richtige Verhältniß bedingt, welches jeder einzelnen die größte Wirksamkeit möglich macht. Nur so darf man von einer Unterordnung reden, welche immer nur eine momentane, durch die Eigenthümlichkeit der Mittel im Verhältniß zu einem bestimmten Zweck gebotene sein kann. Dieses Orchester dient nicht mehr nur den Singstimmen zur Begleitung, es ist ein selbständiges mit ihnen zusammenwirkendes Darstellungsmittel. Und so tritt uns dasselbe im Figaro entgegen.

43 Vgl. Koßmaly zu Ulibicheff Mozarts Opern S. 368.
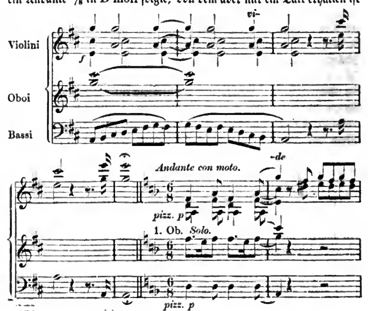
In manchen Sätzen scheint die Instrumentalpartie vor den Singstimmen den Vorrang zu behaupten, z. B. in der Arie der Ankleidescene (II, 3) wo das lebendige, fein ausgeführte Orchesterspiel nicht allein den Faden festhält, sondern auch die Charakteristik durchführt. Andremal bildet das Orchester in der Durchführung eines oder mehrerer Hauptmotive die Grundlage, auf der die Singstimmen sich frei bewegen, wie in dem Duett zwischen Susanne und Cherubin (II, 5), in einzelnen Sätzen der Finales z. B. dem Andante ⁶/₈ im ersten (S. 241 ff.), dem ersten des zweiten Finale. Es wird wenig Nummern geben, wo nicht vorübergehend das Orchester die eine oder andere Function übernimmt, um die Charakteristik näher auszuführen, wie in Basilio's Erzählung von der Eselshaut (IV, 3), in Figaro's Arie (I, 9). Artiger ist in diesem Sinn das Orchester wohl nie verwendet worden als in dem sogenannten Schreibeduett (III, 5). Zum Schluß des Recitativs dictirt die Gräfin die Ueberschrift: canzonetta sull' aria, und sowie Susanne anfängt zu schreiben, beginnen Oboe und Fagott das Ritornell und führen von da an die Rolle durch, zu erzählen was Susanne schreibt, während sie schweigen, so oft die Gräfin dictirt[44]. Hier hat sich übrigens noch die Spur einer Redactionsänderung erhalten (Notenbeil. XII, 2). Anstatt der jetzigen Schlußtakte des Recitativs, welche von fremder Hand in die Originalpartitur eingetragen sind, standen dort ursprünglich ganz verschiedene, auf welche das kleine Duett in B dur nicht unmittelbar folgen konnte. Offenbar dienten sie zur Einleitung einer bewegten Scene zwischen der Gräfin und Susanne, ähnlich der in Beaumarchais' Dialog. Dies bestätigt auch die erste Skizze des Schreibduetts, welcher mit der Ueberschrift Dopo il Duettino nur die Worte der Gräfin als Recitativ vorangehen: Or via, scrivi cor mio, scrivi! gia tutto io prendo su me stessa. Der Widerspruch war also in dem vorausgehenden Duett ausgeglichen. Die beiden so nahe zusammengerückten Duetts werden ein gewiß gerechtfertigtes Bedenken hervorgerufen haben; das erste, und mit ihm die motivirenden Worte des Recitativs, ist aufgegeben.

Allein einzelne Züge, wie fein und bedeutend sie sein mögen, machen nicht den eigentlichen Charakter aus, vieles der Art war früher und von anderen mit Glück versucht. Das Wesentliche besteht darin, daß durch die Oper hindurch das Orchester auf eigene Hand möchte man sagen mitspielt, so daß meistentheils die Instrumentalpartie auch ohne

44 Dieser allerliebste Zug ist durch die deutschen Uebersetzungen gänzlich verwischt, in welchen die Gräfin erst nach dem Ritornell zu dictiren anfängt.

die Singstimme ein befriedigendes Ganze ausmacht. Häufig übernimmt natürlich das Orchester dieselben Motive mit den Singstimmen, aber es behandelt dieselben auch neben den Singstimmen in eigenthümlicher Weise, wodurch eine beständige Kreuzung dieser Darstellungsmittel hervorgebracht wird. Sodann führt es auch selbständig eigene Motive in der mannichfachsten Weise durch und ergänzt und detaillirt dadurch nach allen Seiten, was der Gesang in seiner Weise andeutet. Es ist nicht zu sagen, in welchem Grade diese Führung des Orchesters, welche die Grundstimmung festhält und eine continuirliche Rührigkeit hervorruft, das dramatische Leben erhöhet, das Interesse der Handlung steigert, deren sinnlichen Eindruck verstärkt.

Was in dieser Beziehung die Instrumentalmusik zu leisten fähig ist, beweist am schlagendsten die Ouverture, bei welcher Mozart der von Beaumarchais gewählte Nebentitel La folle journée vorgeschwebt zu haben scheint. Charakteristisch ist gleich eine Aenderung, welche Mozart mit derselben vorgenommen hat. Von Anfang her war das rasch hinströmende Presto von einem langsameren Mittelsatz unterbrochen. In der Originalpartitur findet sich an der Stelle, wo der Rückgang ins erste Thema gemacht wird (S. 13) ein Halt auf der Dominantseptime, welchem ein Andante $^6/_8$ in D moll folgte, von dem aber nur ein Takt erhalten ist



Das Blatt, auf welchem der Verlauf desselben und der Uebergang ins Presto skizzirt war, ist ausgerissen und die durch *vi–de* eingeschlossene Stelle durchstrichen[45]. Man sieht, daß Mozart, als er die in gewohnter Weise in den Hauptstimmen skizzirte Ouverture instrumentirte, anderen Sinnes wurde. Vielleicht hat ihm der nach Art einer zarten Siciliana beginnende Mittelsatz nicht gefallen, jedenfalls hat er es für die Einleitung zu seiner Oper passender gefunden den Ausdruck der heitersten Rührigkeit durch nichts Fremdartiges zu stören. Und was für ein fröhliches lebendiges Treiben herrscht auch in diesem Satz von dem ersten neugierigen Murmeln der Geigen bis zur jubelnden Schlußfanfare! Eine schöne, muntere Melodie treibt die andere vor sich hin, das perlt und rauscht und schäumt vor Lust und Behagen, wie ein frischer Bergquell der im Sonnenschein lustig über die Steine hüpft. Einzelne starke Schläge reizen elektrisirend die Bewegung, und als einmal eine leise Wehmuth durchzuschimmern scheint, da verklärt sich die lustige Fröhlichkeit zum innigsten Ausdruck des Glücks und der Befriedigung. Leichter und loser gefügt kann kaum ein Musikstück sein, von Arbeit und Durchführung ist gar nicht zu reden; wie die Regungen einer heiteren, poetisch angeregten Stimmung unvermerkt entstehen und in einander übergehen, so schlingt sich ein Motiv ins andere, das Ganze wächst vor uns auf: es ist da. Und wie eine schöne Natur durch ihre bloße Gegenwart beglückt und erfreuet, so wirkt auch diese Musik unmittelbar auf den Zuhörer und hebt ihn unvermerkt zu jener lichten olympischen Heiterkeit der homerischen leicht lebenden Götter empor.

Eine nicht minder wichtige Function erfüllt das Orchester, indem es sich an der psychologischen Charakteristik betheiligt, nicht allein insofern es durch den Wechsel der Klangfarben und ähnliche Mittel Licht und Schatten und Colorit hervorbringt, wie der Gesang allein es nicht vermag, sondern durch positives Eingreifen. Keine Empfindung ist so einfach, daß ein bestimmt gefaßter Ausdruck sie auf einmal erschöpfend darstellte. Während nun der Singstimme die Hauptzüge zufallen, übernimmt es das Orchester die zarten Nebenregungen des Gemüths auszudrücken, ja die Widersprüche im Innern der Seele, aus deren Streit die Empfindungen sich losringen, darzulegen, wie es von allen Künsten allein die Musik vermag. Die psychologische Charakteristik erhält durch solche Ausführung eine so tief begründete Wahrheit, gewinnt einen so

45 In der deutsch. Mus. Ztg. 1862 S. 253 f. ist vermuthet, daß ein in Mozarts Nachlaß verzeichnetes, leider verschollenes, Orchesterstück in D moll (101 Anh. K.) dies Mittelstück gewesen sein möge.

vielseitigen Reichthum individuellen Lebens, daß sie wesentlich beiträgt Personen und Situationen den Zauber des unmittelbar und unwiderstehlich Ergreifenden zu verleihen, auf dem die eigentlich dramatische Wirkung beruht. Diesen Eindruck empfindet jeder, der Mozarts Musik empfindet. Bei genauerem Nachgehen erstaunt man nicht nur über die Fülle feiner, aus dem innersten Seelenleben geschöpften Detailzüge, sowie über die Meisterschaft die Mittel der Instrumentation für ihre Darstellung zu verwenden, sondern ebensosehr über das taktvolle Maaßhalten in der Behandlung dieser Feinheiten, ohne welche wie in einem Portrait die Wahrheit unlebendig bleibt, während sie unpassend hervorgehoben zur Karikatur führen. Ueberhaupt hat sich Mozart durch seine Herrschaft über das Orchester nie verleiten lassen dasselbe zu bevorzugen; er giebt demselben so wenig durch geistiges Interesse das Uebergewicht, als er materiell die Singstimmen dadurch beeinträchtigt. Daß die Zeitgenossen, überrascht durch die für sie neue Wirkung des Orchesters, diese Leistung nicht immer richtig würdigten [46], kann so wenig Wunder nehmen, als daß die Nachahmer sich zunächst an die materiellen Effecte und nicht an die geistige Bedeutung der gesteigerten Instrumentirung hielten.

Diese Freiheit, Singstimmen und Orchester für sich und verbunden zum lebendigen Ausdruck dramatischer Charakteristik zu verwenden, kann nur der höchste Gewinn künstlerischer Einsicht und Meisterschaft sein. Die Selbständigkeit, mit welcher jedes Element wie bewußt zum Ganzen mitwirkt, setzt eine vollkommene Beherrschung aller musikalischen Formen voraus. Die echte Polyphonie, aus welcher alles wahre Leben hervorgeht, ist die reife Frucht contrapunktischer Studien, so selten auch die strengen Formen der contrapunktischen Schreibweise uns entgegentreten.

Bisher ist Mozarts Musik von uns wesentlich aus dem Gesichtspunkt betrachtet worden, wie sie die Empfindungen der handelnden Personen der Individualität und Situation gemäß lebendig und charakteristisch auszudrücken mit Erfolg bestrebt ist [47]. Außer dieser Grundlage

46 Die Aeußerung Kaiser Josephs ist schon S. 244 erwähnt. Aehnlich urtheilt Carpani Le Haydine p. 49 vgl. p. 35. Gretry's in jeder Beziehung schiefes Urtheil, das er auf eine Frage Napoleons ausgesprochen haben soll: Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre; au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre, ist von Fétis (biogr. univ. IV p. 106) richtig gewürdigt.

47 Dies ist freilich auch gelegentlich geläugnet worden. In der Uebersetzung von Gretry's Versuchen (S. 189) bemerkt K. Spazier, ein Freund Reichardts und

dramatischer Darstellung kommt aber noch ein anderes wesentliches Moment in Betracht, der allgemeine Ton, welcher für jede einzelne Aeußerung Maaß und Verhältniß bestimmt. Dieser ist hier durch die komische Behandlung des Stoffes gegeben. Sie bietet aber ungewöhnliche Schwierigkeiten für die musikalische Darstellung, welche Satire und Ironie als unmusikalisch beseitigt und der Intrigue, dem Haupthebel des komischen Effects, nur theilweise gerecht werden kann. Die Hauptpersonen sind ihrem Charakter nach nicht eigentlich komisch, auch die Situationen erregen großentheils die Interessen der Betheiligten sehr ernsthaft und die musikalische Charakteristik begünstigt, indem sie das Element der Empfindung zum maaßgebenden macht, keineswegs das komische. Wiederum können weder Charaktere noch Handlungen ein wahrhaft tragisches Interesse in Anspruch nehmen, der Versuch, die musikalische Darstellung zu wirklichem Pathos zu steigern, wäre entschieden verfehlt. So blieb also dem Componisten nur übrig die einzelnen musikalisch wirksamen komischen Züge hervorzuheben und als Motive zu verwerthen und besonders der Charakteristik der Personen eine Haltung zu geben, daß die komische Kraft der Intriguen, in deren vielverschlungene Irrgänge sie verwickelt werden, an ihnen wirksam werden kann, ohne das Interesse an der gemüthlichen Darstellung zu beeinträchtigen. Die wunderbare Kunst, mit welcher Mozart diese ungleich wichtigere und schwierigere Aufgabe gelöst hat, ist das glänzendste Zeugniß seiner Genialität und macht vor allem den Figaro zu einem der größten Meisterwerke aller Kunst. Eine Reihe individueller Charaktere, Stimmun-

---

Bewunderer Glucks — keineswegs ein Gegner Mozarts, den er vielmehr für ein größeres musikalisches Genie als Gluck (S. 94), für einen großen Instrumentalcomponisten (S. 184) erklärt —, daß Mozart „überhaupt nicht viel höhere Cultur und geläuterten Geschmack genug hatte, um schlechte Verse für sein wahrhaft musikalisches Genie zu verschmähen und die Weihe guter Gedichte mit ganzer Seele zu empfinden". Er meint, die Oper Figaro, insonderheit das unaussprechlich reiche und herrliche Finale des zweiten Akts müsse man größtentheils aus dem Gesichtspunkt der Concertmusik betrachten wenn man es mit dem Sinne derselben recht reimen wolle. Rich. Wagner dagegen — der von Gluck sagt, er gebe sich Mühe in der Musik richtig und verständlich zu sprechen, während Mozart seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen könne (Oper u. Drama I S. 132 f.) — behauptet, das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik habe Mozart in der Oper geleistet und hier „das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflectirten Verfahren habe der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdrucks, in der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner Motivirung, dieses Vermögen in bei weitem reicheren Maaße aufgedeckt als Gluck und alle seine Nachfolger" (a. a. O. S. 53 f.).

gen und Empfindungen in den verschiedensten Nuancen, ohne das Gebiet eigentlicher Leidenschaften und heftiger Gemüthserregungen anders als ganz ausnahmsweise zu berühren, doch so darzustellen, daß das Interesse stets gespannt bleibt und gesteigert wird — das ist nur einem großen Meister gegeben. Die leisen Wellenschläge des Gemüthslebens, die kaum merklichen Uebergänge der Gefühle und Stimmungen sind das Hauptobject der musikalischen Darstellung, die psychologische Detailcharakteristik wird durch die Haltung des Ganzen mit Nothwendigkeit bedingt. Vorzugsweise zartere Empfindungen werden angedeutet um den Grundzügen des Charakters eine feinere Schattirung zu geben; durch die Liebe zieht ein leiser Hauch von Sehnsucht; Zorn und Eifersucht werden durch einen Zug des Schmerzes als Seelenleiden charakterisirt[48]: wir sollen ihnen als menschlich fühlenden Naturen unsere Theilnahme schenken. Wie fein und edel ist der Ausdruck der Gefühle im Terzett des zweiten Acts gehalten, so daß die Situation unsere ganze Theilnahme in Anspruch nimmt. Allein von einer Erregung des Gefühls, wie eine verwandte Situation in der Tragödie sie hervorrufen würde, kann dennoch ebensowenig die Rede sein, als man bei dem darauf folgenden Duett zwischen Susanne und Cherubin, so lebhaft auch Angst und Spannung ausgedrückt ist, ernstlich afficirt wird.

Nur bei dieser Anlage der psychologischen Charakteristik war es möglich alles mit einer jugendfrischen Heiterkeit zu erfüllen, welche nach allen Seiten hin Licht und Klarheit ausstrahlt, daß es dem Zuhörer in dem glücklichen Behagen, mit welchem er sich dem künstlerischen Spiel hingiebt, frei und leicht wird. Welche Fülle von gutmüthiger Laune und Jovialität beseelt die Lebendigkeit der Arie Figaro's Non più andrai. Ohne eine Spur von dem Sarcasmus, welchen Beaumarchais' Figaro verräth, hält er dem über seine Entfernung vom Schloß niedergeschlagenen Cherubin eine ermunternde Lection, und sein Zuruf am Schluß Cherubin alla vittoria, alla gloria militar!, der feurig genug herauskommt, wird erst dadurch komisch, daß dieser gar nicht in der Stimmung ist an Kriegsruhm zu denken. Wer kann das Schreibduett, dies Kleinod der Anmuth und Lieblichkeit, die Romanze Cherubins, die

48 Diese allerdings sehr eigenthümlichen Züge sind nicht selten als die eigentlichen Grundzüge von Mozarts ganzem Wesen aufgefaßt. So nennt ihn Beyle (vie de Mozart, Haydn et de Metastase p. 87) ce génie de la douce mélancolie, und vergleicht ihn mit Dominichino (p. 260). Dagegen verdient bemerkt zu werden, daß im Figaro nur zwei Sätze in Molltonarten geschrieben sind, die Arie der Barberina (IV, 1) und der erste Satz des Duetts zwischen dem Grafen und Susanne (III, 1).

Gartenarie Susanne's hören, ohne von einem unwiderstehlichen Gefühl stiller Befriedigung, ich möchte sagen Glückseligkeit, beschlichen wird? Nicht der sinnliche Wohllaut, nicht die Schönheit der Form allein bringen diese Wirkung hervor, es ist die vollendete Harmonie, welche auch den Zuhörer harmonisch stimmt. Wenn es wahr ist, daß Mozart den Figaro besonders hochhielt [49], so kann man sich das wohl erklären; diese Musik ist der treue Spiegel seiner Natur. Weich und theilnehmend für Anderer Leiden und Freuden, glitt er gern und leicht über Schwächen und Fehler hinweg, im Innersten glücklich, wenn er den edlen Regungen seines Herzens nachgeben konnte, und stets geneigt in unbefangener Fröhlichkeit dieses Glückes zu genießen. Diese Eigenschaften des Menschen wirkten auch im Künstler. Die heitere Laune, welche den Figaro beherrscht, würde uns nicht so innerlich erfassen, wenn wir sie nicht als die schöne Wirkung der Seelengüte empfänden, die sich künstlerisch in einer psychologischen Charakteristik ausspricht, welche die Bedingung jener Heiterkeit ist. Die edelste und höchste Komik beruhet auf dieser eigenthümlichen Mischung herzlicher Theilnahme für die menschliche Empfindung mit der das Gemüth befreienden Heiterkeit. Unverkennbar steigt diese Auffassung des Komischen bis zu der Tiefe hinab, in welcher das Tragische und Komische ihre gemeinsame Wurzel haben. Körner erklärte Mozart für den einzigen, der gleich groß im Komischen und im Tragischen sein konnte [50], wie es Plato vom dramatischen Dichter verlangt, — was aber nur die höchste Genialität erreicht hat. Man darf dies als etwas echt Deutsches in Mozart in Anspruch nehmen, und es ist bezeichnend genug, daß Italiäner und Franzosen das ihnen fremde Hineinspielen des Gefühlslebens als das für Mozart charakteristische Element auffassen, während sie das komische nicht als vollgültig anerkennen [51].

Faßt man alles zusammen, so leuchtet ein, daß Mozarts Figaro vor den Leistungen der opera buffa nicht etwa nur durch ein interessanteres Textbuch, durch einen größeren Reichthum und höhere Schönheit der Melodien, durch sorgfältigere und kunstvollere Factur quantitative Vorzüge besaß. Indem die individuelle Wahrheit der aus den Seelenzuständen der Handelnden abgeleiteten dramatischen Charakteristik als Princip der musikalischen Darstellung, bedingt durch eine höhere Auffassung des Komischen, zur Geltung kam, war ein wesentlich Neues gewonnen,

49 A. M. Z. XXIV S. 282. 50 Briefw. m. Schiller III S. 168.
51 Carpani Le Haydine p. 202 f. Beyle vie de Haydn, Mozart et de Métastase p. 362 f. Stendhal vie de Rossini p. 40 ff.

das die opera buffa mit ihren Karikaturen und Possen nicht einmal angestrebt hatte. Sagte doch Rossini, Mozarts Figaro sei ein wahres dramma giocoso, während er selbst wie die anderen italiänischen Componisten nur opere buffe gemacht hätten [52]. Haben wir auch einen Einfluß der französischen Oper zu erkennen (S. 30 f.), wie Gluck [53] und vornehmlich Gretry (I S. 450 ff.) sie gestaltet hatten [54], so offenbart sich auf den ersten Blick die ungleich tiefere und vielseitigere musikalische Durchbildung Mozarts, welche ihm, weit über den von Gretry nur zum geringen Theil übernommenen Besitz der italiänischen Oper hinaus, alle Mittel seiner Kunst frei zu verwenden gestattete. Auch gegenüber Gretry's unleugbaren Verdiensten um die dramatische Charakteristik und den Ausdruck des Gefühls bewährt sich Mozart als die tiefere und edlere Natur. Nichts wäre aber verkehrter als die Meinung, Mozart habe mit einem geschickten Eklekticismus verschiedene Vorzüge der italiänischen und französischen Oper zu vereinigen gewußt. Er hat, nachdem von hier wie von da einseitig die Ausbildung begonnen war, kraft der Genialität seiner universalen Natur eine Oper geschaffen, welche die dreifache Aufgabe der dramatischen Darstellung des Komischen durch die Musik als eine ihrem Wesen nach einige löst. Wenn es ein Zufall ist, daß Figaro nach einem französischen Lustspiel zu einer der Sprache und Form nach italiänischen Oper bearbeitet und von einem Deutschen in Musik gesetzt wurde, so erscheinen wirklich die nationalen Gegensätze zu einer höheren Einheit verschmolzen.

Bei einem vergleichenden Blick auf die italiänischen Opern, welche dem Figaro zum Theil siegreiche Concurrenz machten, auf Sarti's Fra due litiganti il terzo gode, auf Paesiello's Barbiere di Seviglia und Re Teodoro, auf Martins Cosa rara und Arbore di Diana, auf Salieri's Grotta di Trofonio, wird man zuerst vielleicht überrascht manches dort zu finden was an Mozart erinnert, und was unserer Generation als specifisch Mozartsch erscheint, weil sie es durch ihn kennt. Bei genauerer Prüfung ergiebt sich aber, daß diese Aehnlichkeit sich auf Formales, meistens auf gewisse äußerliche Wendungen beschränkt, welche der Zeit angehören, die ja auch in Sitten und Sprache Erscheinungen hervorruft, die Jedermann als bequemes Verkehrsmittel sich aneignet. In allem Wesentlichen und Bedeutenden wird

52 Südd. Zeitg. f. Mus. 1861 S. 24.

53 H. Berlioz (voy. mus. II p. 267 f.) charakterisirt Mozart als den Meister, der vor allen auf der von Gluck verzeichneten Bahn fortschritt.

54 Tieck Dramaturg. Blätter II S. 325.

ein sorgfältiges Eingehen die Eigenthümlichkeit und Ueberlegenheit Mozarts nur um so sicherer herausstellen. Ohne Zweifel haben alle diese Opern Vorzüge, welche noch heute alle Anerkennung verdienen. Sie sind mit Geschick und Leichtigkeit, mit voller Sicherheit des theatralischen Effects und der musikalischen Factur gemacht, voll Lustigkeit und Leben, es fehlt weder an hübschen Melodien, noch an prächtigen Einfällen. Von allen diesen Vorzügen geht Mozart keiner ab, und immer sind es nur Einzelnheiten jener Opern, welche man Mozartschen an die Seite setzen oder vielleicht ihnen vorziehen kann. In manchen einzelnen Leistungen, wie in der Behandlung des Orchesters oder der Gliederung der Ensembles, kommt schon keiner von ihnen Mozart gleich. Allein, was viel wichtiger ist, es fehlt ihnen im Ganzen, was Mozart groß macht über alle, weil es ins Ganze geht, die geistige Organisation aus dem innersten Wesen heraus, die psychologische Tiefe, die Innigkeit der Empfindung, die darauf beruhende Charakteristik, die aus dieser hervorgehende Einheit in der Handhabung der Mittel und Formen, der Adel und die Anmuth, welche einen tieferen Grund als die sinnliche Schönheit haben. Jene Opern sind längst von den Bühnen verschwunden, weil auch die gelungensten Einzelnheiten kein Ganzes auf die Dauer halten, sie haben nur noch ein vorwiegend historisches Interesse. Mozarts Figaro ist lebendig auf den Bühnen und in jedem musikalisch gebildeten Kreise, die Jugend wird daran herangebildet, das Alter erfreuet sich seiner mit steigendem Genuß. Zu seinem Verständniß bedarf es keiner äußeren Vermittlung: es ist der Pulsschlag unseres eigenen Lebens, den wir fühlen, die Sprache des eigenen Herzens, die wir vernehmen, der unwiderstehliche Zauber unvergänglicher Schönheit, der uns fesselt — es ist die echte, ewige Kunst, die uns frei macht und glücklich.

37.

Mozart in Prag.

Mozarts Stellung in Wien wurde durch den Erfolg des Figaro nicht besser. Zwar lebte er damals in angenehmem geselligen Verkehr, namentlich mit dem Jacquinschen Hause (S. 45 ff.), allein daß er nach wie vor als Klavierlehrer und Virtuose seinen Unterhalt suchen mußte, konnte ihn nicht befriedigen. „Sie glücklicher Mann" — sagte er zu Gyrowetz, der im Begriff war 1786 nach Italien zu reisen — „sehen

Sie, da muß ich itzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene"[1]. Ein Blick auf das thematische Verzeichniß seiner Compositionen nach dem Figaro zeigt, daß sie offenbar durch seine Verhältnisse als Lehrer und in der musikalischen Gesellschaft hervorgerufen waren.

1786. 3. Juni Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncello in Es dur (493 K.).
10. Juni Rondo für Klavier in F dur (494 K.).
26. Juni Waldhorn Konzert für Leitgeb in Es dur (495 K.).
8. Juli Terzett für Klavier, Violin und Violoncello in G dur (496 K.).
1. August Klavier Sonate auf vier Hände in F dur (497 K.).
5. August Terzett für Klavier Clarinett und Viola in Es dur (498 K.).
19. August Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello in D dur (499 K.).
12. Sept. 12 Variationen für Klavier in B dur (500 K.).
4. Nov. Variationen für das Klavier auf 4 Hände in G dur (501 K.).
18. Nov. Terzett für Klavier, Violin und Violoncello in B dur (502 K.).

Dann folgen für die Akademien des Winters bestimmt

4. Dec. Klavier Konzert in C dur (503 K.)
6. Dec. Sinfonie in D dur (504 K.).
27. Dec. Scena con Rondo mit Klavier Solo für Mlle. Storace und mich in Es dur (505 K.).

Kein Wunder, daß er durch seine englischen Freunde veranlaßt im Herbst 1786 — nachdem seine Frau 27. October 1786 von dem dritten Knaben (Leopold) entbunden war, der schon im folgenden Frühjahr starb — ernstlich daran dachte Wien zu verlassen und nach England zu gehen, ein Plan der nur auf den Widerspruch des Vaters aufgegeben wurde (I, S. 713 ff.). Da kam von auswärts eine ermunternde und folgenreiche Anregung. Während an anderen Orten Mozarts Figaro erst später zur Aufführung kam[2], hatte man in Prag, wo die

1 Gyrowetz Selbstbiogr. S. 14.

2 In Berlin wurde Figaro am 14. Sept. 1790 zuerst gegeben (Schneider Gesch. der Oper S. 59) und von der Kritik als ein Meisterstück gepriesen, während das große Publicum doch Martin und Dittersdorf vorzog (Chronik von Berlin VIII S. 1229 ff. 1244. Berl. mus. Monatsschr. 1792 S. 137). In Italien hat Figaro so wenig als andere Mozartsche Opern je durchdringen können. „Es ist Mozart mit den italiänischen komischen Sängern und Zuhörern oft so gegangen, wie es einem nüchternen Vernünftigen zu gehen pflegt, der in eine Gesellschaft von Betrunkenen kömmt: die ganze lustige Gesellschaft pflegt den einen für närrisch zu halten" (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 77). Von ungünstigen Erfolgen wird z. B.

Entführung in gutem Andenken geblieben war, die Oper sogleich und mit dem größten Erfolg auf die Bühne gebracht.

Die glückliche Anlage für Musik, welche die Böhmen von jeher und bis auf den heutigen Tag auszeichnet, war im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu einer glänzenden Entwickelung gelangt[3]. Die eifrige Pflege der Kirchenmusik in den Städten und auf dem Lande, wie die Neigung der Vornehmen zur Musik bewirkten, daß nicht leicht ein Talent unbeachtet blieb und für Gesang, besonders aber für Instrumentalmusik, die reichsten Kräfte in Fülle ausgebildet wurden. Nach „Sitte und Schulmeisterspflicht" schrieb der Vorsteher einer Schule alle Jahr wenigstens eine neue Messe und führte sie mit seinen Schülern auf. Wer sich auszeichnete, den brachte man in eine Stiftung, wo er seine Studien fortsetzen und sich in der Musik ausbilden konnte; es fehlte nicht leicht an Gönnern, die ihn unterstützten, bis er in einer Kapelle eine feste Stellung fand[4]. Klöster, Prälaten, vornehme Familien waren dazu stets bereit. „Das Morzini'sche, Hartiggi'sche, Czernini'sche, Mannsfeldische, Netolizki'sche, Pachta'sche Haus u. a. sind die Versorger manches jungen Menschen geworden; sie zogen von ihren Herrschaften dergleichen von den Dorfschulmeistern abgerichtete Unterthanenkinder in die Stadt und hielten sich eigene Hauskapellen, die in Livree standen und einen Theil der Hausdienerschaft ausmachten. Ihre Büchsenspanner durften nicht eher die Livree anziehen als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten. Manche Herrschaft in Prag forderte von dem Livreebedienten daß er Musik verstände, wenn er als dienstfähig angesehen werden wollte". Unter solchen Verhältnissen mußte die Musik in Prag, wo die Aristokratie sich im Winter aufzuhalten pflegte, eine sehr bevorzugte Stellung einnehmen. Eine stehende italiänische Oper, besonders für die opera buffa, wurde von Bustelli begründet, welcher seit 1765 auch in Dresden eine Concession erlangte. Bis zum Jahr 1776 gab

aus Florenz (A. M. Z. III S. 182), aus Mailand (A. M. Z. XVII S. 294) berichtet. In Paris ist Figaro neuerdings meistens auf dem Repertoire der italiänischen Oper gewesen; seit jenem verunglückten Versuche im Jahre 1792 (S. 250) hat man im Jahr 1858 auf dem théâtre lyrique die Oper in französischer Bearbeitung mit dem glänzendsten Erfolg gegeben (Scudo crit. et litt. mus. II p. 458 ff.). — In London wurde Figaro zuerst im Jahr 1813 gegeben — die Catalani sang Susanne (Parke mus. mem. II p. 82 f.) — und hielt sich fortwährend als eine der beliebtesten Opern.

3 Jahrb. d. Tonk. f. Wien u. Prag 1796 S. 108 ff. A. M. Z. II S. 488 ff. Reichardt Br. e. aufm. Reisenden II S. 123 ff.

4 Gyrowetz giebt in seiner Selbstbiographie (Wien 1848) ein Bild einer solchen Jugendbildung.

er an beiden Orten mit einer gewählten Gesellschaft Vorstellungen, welche sehr gerühmt wurden[5]. Sein Nachfolger wurde Pasquale Bondini, der später auch in Leipzig während des Sommers Opernvorstellungen gab[6], und in Prag den alten Ruhm der italiänischen Oper aufrecht zu erhalten wußte. Vorzügliche Künstler wie Jos. Kucharz, Jos. Strobach waren als Dirigenten bei der Oper beschäftigt; auch außerdem fehlte es nicht an ausgezeichneten Musikern z. B. Joh. Kozeluch (verwandt mit dem in Wien lebenden Gegner Mozarts, Leop. Kozeluch), Wenzel Praupner, Vincenz Maschek. Ein Künstlerpaar aber hat durch seine einflußreiche Stellung und mehr noch durch seine vertraute Freundschaft mit Mozart besonderes Interesse, die schon wiederholt genannten Duscheks.

Franz Duschek[7] (geb. 1736 in Chotinborek) erregte als ein armer Knabe durch sein Talent die Aufmerksamkeit seines Grundherren des Grafen Joh. Karl v. Spork, der ihn anfangs im Jesuitenseminarium zu Königgrätz studiren ließ und, nachdem er durch einen unglücklichen Fall verunstaltet das Studium hatte aufgeben müssen, ihn ganz der Musik bestimmte und nach Wien sandte, wo er sich unter Wagenseils Anleitung zu einem vorzüglichen Klavierspieler ausbildete[8]. Als solcher behauptete er in Prag lange Zeit den ersten Rang und begründete nicht allein durch seinen vortrefflichen Unterricht dort den Fortschritt des Klavierspiels, sondern gewann auf den musikalischen Geschmack überhaupt einen wohlthätigen Einfluß. Als ein Mann von biederem Charakter allgemein geachtet, bot er fremden Künstlern durch seinen Einfluß bei den angesehenen Musikliebhabern die beste Unterstützung. Sein gastfreies Haus bot für Einheimische und Fremde nicht allein in den Tagen, wo dort regelmäßig Concert war, einen willkommenen Mittelpunkt des musikalischen Verkehrs dar. Das belebende Element desselben war seine Frau Josepha, geb. Hambacher[9], welche durch ihn ihre musikalische Ausbildung erhalten hatte. Sie spielte so fertig Klavier, daß sie für eine Virtuosin gelten konnte und versuchte sich selbst als Componi-

---

5 A. M. Z. I S. 330. II S. 494.

6 [Blümner] Gesch. des Theaters in Leipzig S. 203.

7 Nachrichten über ihn und seine Frau finden sich in Cramers Mag. f. Mus. I S. 997 f. Jahrbuch der Tonkunst 1796 S. 113 f. A. M. Z. I S. 444 f.

8 Reichardt (Briefe eines aufmerks. Reisenden I S. 116) rechnet ihn unter die besten Klavierspieler jener Zeit (1773), „der außerdem, daß er die Bachischen Sachen sehr gut ausgeführt, auch noch eine besondere zierliche und brillante Spielart für sich hat".

9 Sie war im Jahr 1756 in Prag geboren und ist dort hochbetagt gestorben.

stin nicht ohne Glück; ihre Hauptstärke aber war der Gesang. Man rühmte ihre schöne volle und runde Stimme ebenso sehr als ihren Vortrag, der besonders im Recitativ ausgezeichnet gewesen sei; mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravurgesanges, ohne ein schönes Portament vermissen zu lassen, und wußte Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmuth zu vereinigen; kurz man glaubte sie unbedenklich den ersten italiänischen Sängerinnen an die Seite stellen zu dürfen. Mit diesem Urtheil war freilich L. Mozart nicht einverstanden; als sie 1786 mit ihrem Manne in Salzburg war, berichtete er seiner Tochter (18. April):

Mad. Duschek sang, wie? — ich kann mir nicht helfen, sie schrie ganz erstaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener expressions-kraft, sowie damals — und noch ärger. Wer ist die Ursache? ihr Mann, der es nicht besser versteht, sie gelehrt hat und noch lehrt und ihr beybringt, daß sie allein den wahren Gusto hat.

Auch ihr Aeußeres gefiel ihm nicht sonderlich; „mir scheint, man sieht ihr schon das Alter an", schreibt er (13. April) „sie hat ein ziemlich breites Gesicht und war eben sehr negligirt gekleidet". Damit sind die ungünstigen Aeußerungen Schillers aus Weimar, wo sie im Mai 1788 sich aufhielt ganz wohl in Einklang zu bringen [10]. Sie mißfiel durch ihre Dreistigkeit (Frechheit wollte er es nicht gern nennen) und das Moquante in ihrem Aeußern, so daß die regierende Herzogin die Bemerkung machte, sie sehe einer abgedankten Maitresse nicht unähnlich [11]. Durch die Gunst der Herzogin Amalie erhielt sie Gelegenheit in drei Concerten, ihr ganzes Talent sehen zu lassen, daß man allgemein davon erbaut wurde. Darauf antwortete Körner [12]:

Was die regierende Herzogin von ihr gesagt hat, ist wohl so unrichtig nicht. Mich hat sie nicht eigentlich recht interessiren können. Selbst als Künstlerin ist mir ihr Ausdruck zu sehr Caricatur. Anmuth ist meines Erachtens das erste Verdienst des Gesanges, und dies fehlt ihr, wie mir scheint.

Reichardt, der mit Duscheks 1773 bekannt geworden war [13], schreibt im Jahr 1808 aus Prag [14]:

10 Schiller Briefw. m. Körner I S. 280 f. Sie hatte am 22. April in Leipzig ein Concert gegeben (Busby Gesch. d. Mus. II S. 668).

11 Aus L. Mozarts Briefen an seine Tochter erfährt man, daß Graf Clamm „ein schöner, freundlicher, lieber Mann, ohne Cavalierstolz", der erklärte „Amant" der Frau Duschek war und „ihr die ganze Equipage unterhielt".

12 Schiller Briefw. m. Körner I S. 294.

13 Schletterer Reichardt I S. 134.

14 Reichardt Vertr. Briefe I S. 132.

Doch habe ich noch eine liebe talentvolle Freundin jener frohen Jugendzeit in Mad. Duschek wiedergefunden, und in ihr die alte Herzlichkeit und den heißen Eifer für alles Schöne. Auch ihre Stimme und ihr großer ausdrucksvoller Vortrag hat mir noch recht erfreulichen Genuß gegeben.

Eine treue Freundin hatte auch Mozart in ihr gefunden. Im Jahr 1777 waren Duscheks in Salzburg, wo sie Familienverbindungen hatten, mit Mozarts bekannt geworden. Wolfgang fand an der lebhaften, jungen Frau großes Behagen, und hatte sie Neigung sich über die Leute aufzuhalten, so fand sie sogar daß er in dieser Beziehung „schlimm" sei. Natürlich componirte er mehrere Arien für sie (I S. 234 f.). Duscheks lernten die wenig befriedigende Lage in Salzburg kennen und auf die Nachricht, daß Wolfgang fortgehe, antwortete sie, wie der Vater berichtet (28. Sept. 1777) „daß er und sie den empfindsamsten Antheil nehmen; der nun noch schlimmere Wolfgang möge nun gerade oder über die Quer nach Prag kommen, so werde er allezeit mit dem freundschaftlichsten Herzen empfangen werden."

Im Frühjahr 1786 kamen sie nach Wien und waren dort Zeugen der Kabalen, mit welchen Mozart vor der Aufführung seines Figaro zu kämpfen hatte. Sie konnten sich überzeugen, was man davon zu erwarten hatte, und nach dem Erfolg, welchen die Entführung in Prag gehabt hatte, wurde es ihnen leicht dort auch für die neue Oper lebhaftes Interesse zu erwecken.

Figaro wurde im Jahre 1786 von der Bondinischen Gesellschaft auf das Theater gebracht und gleich bei der ersten Vorstellung mit einem Beifall aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es ist die strengste Wahrheit, wenn ich sage, daß diese Oper fast ohne Unterbrechen diesen ganzen Winter gespielt ward, und daß sie den traurigen Umständen des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hatte. Der Enthusiasmus den sie beim Publicum erregte war bisher ohne Beispiel, man konnte sich nicht genug daran satt hören. Sie wurde bald von Kucharz in einen guten Klavierauszug gebracht, in blasende Partien, ins Quintett für Kammermusik, in teutsche Tänze verwandelt, kurz Figaro's Gesänge wiederhallten auf den Gassen, in Gärten, ja selbst der Harfenist bei der Bierbank mußte sein Non più andrai ertönen lassen, wenn er gehört sein wollte [15].

Glücklicherweise kam dieser enthusiastische Beifall auch dem zu Gute, dem er galt. Leop. Mozart schrieb seiner Tochter mit großer Genugthuung (12. Jan. 1787):

Dein Bruder wird mit seiner Frau bereits in Prag seyn, denn er schrieb mir, daß er verflossenen Montag dahin abreisen werde. Seine

15 Niemetschek S. 34 f.

Opera Le Nozze di Figaro ist mit so großem Beifall allda aufgeführt worden, daß das Orchester und eine Anzahl großer Kenner und Liebhaber ihm einen Einladungsbrief zugeschrieben und eine Poesie, die über ihn gemacht worden, zugeschickt haben.

Er vermuthete, daß sie bei Duschek, dessen Frau damals auf einer Kunstreise nach Berlin abwesend war, ihre Wohnung nehmen würden, allein ihnen war eine größere Ehre zugedacht. Graf Johann Joseph Thun, einer der edelsten Beförderer der Musik in Prag, hatte Mozart sein Haus zur Verfügung gestellt. Mit Freuden folgte dieser einer solchen Aufforderung und fand, als er im Januar 1787 nach Prag kam, dort Enthusiasmus für seine Musik und Theilnahme für seine Person. Die heiterste Stimmung drückt der Bericht aus, welchen er Gottfr. v. Jacquin (15. Jan. 1787) abstattete.

Liebster Freund! Endlich finde ich einen Augenblick an Sie schreiben zu können; — ich nahm mir vor gleich bey meiner Ankunft vier Briefe nach Wien zu schreiben, aber umsonst! nur einen einzigen (an meine Schwiegermutter) konnte ich zusammenbringen, und diesen nur zur Hälfte — meine Frau und Hofer mußten ihn vollenden. Gleich bei unserer Ankunft (Donnerstag den 11ten um 12 Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu thun um bis 1 Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tisch regalirte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Musik, welche von seinen eigenen Leuten aufgeführt wurde und gegen anderthalb Stunden dauerte. Diese wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen. Um 6 Uhr fuhr ich mit dem Grafen Canal auf den sogenannten Breitfeldischen Ball, wo sich der Kern der Prager Schönheiten zu versammeln pflegt. Das wäre so etwas für Sie gewesen, mein Freund! ich meyne, ich sehe Sie all den schönen Mädchen und Weibern nach — — laufen glauben Sie? — nein, nachhinken. Ich tanzte nicht und löffelte nicht. Das erstere, weil ich zu müde war, und das letzte aus meiner angebornen Blöde; ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; denn hier wird von nichts gesprochen als — Figaro, keine Oper besucht als Figaro, und ewig Figaro; gewiß große Ehre für mich. Nun wieder auf meine Tagordnung zu kommen. Da ich spät vom Ball nach Hause gekommen und ohnehin von der Reise müde und schläfrig war, so ist nichts natürlicher auf der Welt, als daß ich sehr lange werde geschlafen haben; und gerade so war es. Folglich war der ganze andere Morgen wieder sine linea; nach Tisch darf die hochgräfliche Musik nie vergessen werden, und da ich eben an diesem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, so können Sie sich leicht vorstellen, daß ich es den Abend nicht so unbenützt und ungespielt werde gelassen haben; es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandl hammera [II S. 49 f.]) unter uns werden gemacht haben, und auf diese Art der ganze Abend abermal sine linea wird ver-

gangen sein; und gerade so war es. Nun zanken Sie sich meinetwegen mit Morpheus; dieser ist uns beiden in Prag sehr günstig; was die Ursache davon seyn mag das weiß ich nicht; genug, wir verschliefen uns beide sehr artig. Doch waren wir im Stande schon um 11 Uhr uns beim Pater Unger einzufinden und die k. k. Bibliothek und das allgemeine geistliche Seminarium in hohen niedern Augenschein zu nehmen. — Nachdem wir uns die Augen fast aus dem Kopf geschauet hatten, glaubten wir in unserm Innersten eine kleine Magenarie zu hören; wir fanden also für gut zum Grafen Canal zur Tafel zu fahren. Der Abend überraschte uns geschwinder als Sie vielleicht glauben, genug es war Zeit zur Opera. Wir hörten also Le gare generose [von Paesiello]. Was die Aufführung dieser Oper betrifft, so kann ich nichts Entscheidendes sagen, weil ich geschwätzt habe; warum ich aber wider meine Gewohnheit geschwätzt habe, darin möchte es wohl liegen — basta, dieser Abend war wieder al solito verschlendert. Heute war ich so glücklich einen Augenblick zu finden um mich um das Wohlsein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinschen Hauses erkundigen zu können. — — Nun adieu; künftigen Freitag den 19 wird meine Accademie im Theater sein; ich werde vermuthlich eine zwote geben müssen; das wird meinen Aufenthalt hier leider verlängern. — — Mittwoch werde ich hier den Figaro sehen und hören, wenn ich nicht bis dahin taub und blind werde. Vielleicht werde ich es erst nach der Opera.

Bei der Aufführung des Figaro wurde Mozart von dem zahlreich versammelten Publicum mit jubelndem Beifallklatschen empfangen; er selbst war durch die Vorstellung, besonders durch die Leistungen des Orchesters so befriedigt, daß er dem Director desselben Strobach in einem Brief seinen Dank aussprach. Das Prager Orchester war nicht stark besetzt [16] und glänzte nicht durch die Namen berühmter Virtuosen, allein es bestand aus tüchtig geschulten Musikern, voll Feuer und Eifer für das Gute — die besten Garantien für das Gelingen der dem Orchester gestellten Aufgaben. Strobach versicherte oft, daß er sammt seinem Personale beim Figaro so in Feuer gerathe, daß er trotz der mühsamen Arbeit mit Vergnügen von vorne anfangen würde [17].

Auch die beiden Concerte, welche Mozart in Prag gab, hatten den glänzendsten Erfolg.

Nie sah man das Theater so voll Menschen, nie ein stärkeres, einstimmiges Entzücken als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die außerordentliche Composition oder das außerordentliche Spiel; beides zusammen bewirkte

16 Die Violinen waren dreifach, Bratschen und Bässe waren doppelt besetzt (A. M. Z. II S. 522 f.).

17 Niemetschek S. 39. Holmes erzählt (p. 278), daß er nach einer Aufführung des Figaro von dem ersten Fagottisten dieselbe Aeußerung gehört habe.



einen Totaleindruck auf unsere Seelen, welcher einer süßen Bezauberung glich[18].

Wie Mozarts freies Phantasiren endlich den höchsten Enthusiasmus hervorrief, ist schon erzählt worden (S. 131 f.); auch die übrigen Compositionen, welche er aufführen ließ, fanden allgemeinen Beifall, namentlich die kürzlich geschriebene Symphonie in D dur (S. 202 ff.). Dieser Theilnahme des Publicums entsprach der pecuniäre Gewinn; die Storace konnte L. Mozart berichten, daß sein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe (I S. 728).

Die gesellige Zerstreuung, welche Mozart seinem Freunde so anschaulich macht, scheint fortgedauert zu haben; wenigstens ist er zu keiner musikalischen Arbeit gekommen außer den Contretänzen, welche er für den Grafen Pachta improvisirte 510 K. (S. 127) und sechs Teutschen für großes Orchester, offenbar auf eine ähnliche Veranlassung (6. Febr. 1787) componirt (509 K.)[19]. Allein als Mozart in der Freude seines Herzens äußerte, für ein Publicum das ihn verstehe und ehre wie das Prager würde er gern eine Oper schreiben, nahm ihn Bondini beim Wort und schloß mit ihm einen Contract, nach welchem Mozart für den Anfang der nächsten Saison gegen das übliche Honorar von 100 Ducaten[20] eine Oper zu componiren hatte.

38.

Don Giovanni.

Da Mozart mit dem Text des Figaro so zufrieden war, hatte er da Ponte für das neue Libretto vorgeschlagen und überließ ihm, als er im Laufe des Februar nach Wien zurückgekehrt war die Wahl des Stoffes. Dieser, in der Ueberzeugung, daß Mozarts Genie ein vielseitiges bedeu-

---

18 Niemetschek S. 40.

19 Jeder Teutsche hat sein Alternativo, und durch kurze Uebergänge sind sie zu einem zusammenhängenden Ganzen vereinigt, worauf Mozart in einer Anmerkung noch besonders aufmerksam macht. Eine etwas längere Coda mit einem zweimaligen Crescendo bildet den Abschluß; übrigens sind sie leicht hingeworfen ohne andere Prätension als zum Tanzen zu animiren. Zum Schluß bemerkt er: „Da ich nicht weiß was für Gattung Flauto piccolo hier ist, so habe ich es in den natürlichen Ton gesetzt; man kann es allzeit übersetzen". Ein Klavierauszug von Mozarts Hand ist bei André.

20 Niemetschek S. 96.

tendes Gedicht verlange, schlug ihm **Don Giovanni** vor, und Mozart war sogleich damit einverstanden. Da Ponte erzählt[1] mit ganz ergötzlichem Renommiren, er habe zu gleicher Zeit für **Salieri** den **Tarar** nach Beaumarchais zu bearbeiten, für **Martin** den **Baum der Diana** und **Don Giovanni** für **Mozart** zu schreiben übernommen. Joseph II habe ihm dagegen Vorstellungen gemacht, allein er habe ihm kühn erwiedert, daß er es versuchen wolle, nachts werde er für Mozart schreiben, es werde ihm dabei sein als lese er Dante's Hölle; morgens für Martin, als studire er Petrarca; abends für Salieri, der würde sein Tasso sein. Darauf habe er sich an die Arbeit gemacht, eine Flasche Tokayer und eine Dose mit spanischem Tabak vor sich, die schöne Tochter seiner Wirthin als begeisternde Muse neben sich. Den ersten Tag seien die beiden ersten Scenen des Don Giovanni, zwei Scenen zum Baum der Diana und mehr als die Hälfte des ersten Acts vom Tarar geschrieben, und in 63 Tagen die beiden ersten Opern ganz, die letzte zu zwei Dritteln vollendet. Leider erfahren wir über den Antheil, den Mozart ganz sicher auch diesmal an der Gestaltung des Textes nahm, ebenso wenig etwas als von der Ausführung seiner Composition.

Die Aufnahme, welche er in Prag gefunden hatte, ließ ihn seine gedrückte Stellung in Wien nur noch mehr empfinden. Seinen Plan nach England zu gehen hatte er bei der Abreise von Storace's, Kelly und Attwood im Febr. 1787 sehr ernstlich wieder aufgenommen und verschob die Ausführung nur, bis ihm diese Freunde dort eine Stätte gesichert haben würden (I S. 714 f.). Der Bassist **Fischer**, der zum Besuch in Wien war[2] schrieb ihm am 1. April 1787 folgende weniger geschickte als wohlgemeinte Verse ins Stammbuch

> Die holde Götinn Harmonie
> der Töne und der Seelen,
> ich dächte wohl, sie sollten nie
> den Musensöhnen fehlen.
> Doch oft ist Herz und Mund verstimmt;
> dort singen Lippen Honig,
> wo doch des Neides Feuer glimmt —
> — glaub mir, es gebe wenig
> Freunde die den Stempel tragen
> echter Treu, Rechtschaffenheit.

---

1 da Ponte mem. I, 2 p. 98 ff.

2 Mozart schrieb 18. März für ihn die schöne Arie Non sò d'onde viene (512 K. I S. 429).

Sie lassen uns einen Blick in Mozarts Verhältniß zu den Kunstgenossen thun und die Hindeutung in Barisani's am 14. April 1787 geschriebenen Stammbuchsversen auf seine Kunst, um welche ihn der welsche Componist beneide (I S. 744), läßt erkennen, von wem er selbst sich und seine Freunde ihn zurückgedrängt glaubten. Ein Musikfreund, der auf seiner Rückreise aus Italien im Frühjahr 1787 nach Wien kam[3], fand alles voll von Martins Cosa rara, die, weil man sie nach dem Abgange der Storace in der italiänischen Oper nicht mehr aufführen konnte, in deutscher Bearbeitung auf dem Marinellischen Theater mit gleichem Zulauf gegeben wurde. In der deutschen Oper aber sah Mozart sich durch Dittersdorfs Erfolge ebenfalls gänzlich in den Schatten gestellt.

Dittersdorf[4] (1739—1799) war in den Fasten 1786 nach Wien gekommen[5] um in den Concerten der Societät sein Oratorium Hiob aufzuführen und gab später zwei Concerte im Augarten, in welchen er seine Symphonien nach Ovids Metamorphosen producirte. Der lebhafte Beifall, welchen diese Compositionen fanden, veranlaßte die Aufforderung, eine deutsche Oper zu schreiben. Stephanie d. j., der damalige Regisseur, lieferte ihm den unglaublich platten Text zum Doctor und Apotheker, welcher am 11. Juli 1786 zum erstenmal und im selben Jahr zwanzigmal gegeben wurde. Was der Erfolg der Entführung nicht bewirkt hatte geschah diesmal. Man trug Dittersdorf sogleich eine zweite Oper auf Betrug durch Aberglauben, welche am 3. October 1786 aufgeführt und nicht minder günstig aufgenommen wurde; alsbald kam eine dritte Die Liebe im Narrenhause am 12. April 1787 auf die Bühne und fand einen ähnlichen Beifall. Dagegen fiel eine italiänische Oper Dittersdorfs Democrito corretto, zuerst am 2. Jan. 1787 aufgeführt, vollständig durch. Daß Dittersdorf gegenüber Componisten wie Umlauf, Hanke, Ruprecht, einen glänzenden Sieg davon trug war nicht zu verwundern; rasch verbreiteten sich seine Opern von Wien aus über alle deutsche Bühnen, und Dittersdorf erlangte sehr bald eine große Popularität vor den meisten Componisten[6]. Unleugbar beruhte diese auf wirklichen Verdiensten. Mit Geschick wußte er die Vortheile der italiä-

3 Cramer Magazin f. Musik 1788 II S. 47 ff.

4 Seine höchst naive und unterrichtende Selbstbiographie erschien in Leipzig 1801.

5 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 228 ff.

6 Gerber A. M. Z. I S. 307 ff., ebend. III S. 377 ff. Vgl. Biedenfeld die komische Oper S. 60 ff.

nischen opera buffa wie der französischen komischen Oper, namentlich lebendige und ausgedehnte Finales und bedeutende Ensemblesätze zur Geltung zu bringen; er war nicht allein wohlerfahren in der Behandlung der Singstimmen sondern hatte als fruchtbarer Instrumentalcomponist nach Haydns Vorgang und Muster gelernt das Orchester selbständig und wirksam zu verwenden. Eine leichte Erfindung führte ihm stets angenehme und fließende Melodien zu, ein wahrhaft komisches Talent äußerte sich in drastischen Einfällen, und seine Musik hatte einen Charakter von Behagen und Gemüthlichkeit, den man, auch da wo er bis zum Philisterhaften herabsinkt, als echt deutsch bezeichnen darf. Wie er hinter Gretry an Geist und Feinheit weit zurücksteht, ist er ihm an musikalischer Tüchtigkeit entschieden überlegen. Originalität und Lebendigkeit ist ihm nicht abzusprechen, aber Tiefe der Empfindung, Adel der Formgebung darf man bei ihm nicht suchen. Jede neue Oper, in der sich im Wesentlichen das wiederholte, was ihm zuerst gelungen war, lieferte den Beweis für sein bestimmt begränztes Talent; wie denn seine Bedeutung auch von Zeitgenossen bereits richtig gewürdigt worden ist[7].

Joseph II theilte die Vorliebe des Publicums für die leichtere Musik Dittersdorfs und belohnte ihn reichlich, als er im Frühjahr 1787 Wien verließ. Indessen konnte dennoch die deutsche Oper ihm kein rechtes Interesse mehr abgewinnen, schon im Herbst 1787 wurde den Mitgliedern derselben gekündigt, und mit Ende Februar 1788 hörten ihre Vorstellungen auf[8].

Mozarts eigenhändiges thematisches Verzeichniß zeigt seit seiner Rückkehr nach Wien bis zur zweiten Reise nach Prag nur weniger bedeutende Arbeiten

1787 11. März Rondo für Klavier A moll (511 K.).
18. März Scena für Fischer Non sò d'onde viene (512 K.).
23. März Arie für Gottfr. v. Jacquin Mentre ti lascio (513 K.).
6. April Rondo für Horn für Leitgeb (514 K.).
19. April Quintett für 2 Violin, 2 Viole u. Violoncello C dur (S. 190 f. 515 K.).
16. Mai Quintett — — — G moll (S. 192 ff. 516 K.).
18. 20. 23. 26. Mai je ein Lied (517—520 K.).
29. Mai Eine Klavier-Sonate auf 4 Hände C dur (521 K.).
11. Juni Ein musikalischer Spaß (S. 54 f. (522 K.).

---

7 Berl. mus. Wochenbl. 1791 S. 37. 54. 163.

8 Müller Abschied S. 277.

24. Juni Zwei Lieder (523—524 K.).
10. Aug. Nachtmusik (525 K.).
24. Aug. Klavier-Sonate mit Violine A dur (526 K.).

Offenbar sind fast alle durch gesellige Veranlassungen oder den Unterricht hervorgerufen; auch die beiden Quintetts, welche den ersten Rang einnehmen, waren ohne Zweifel auf Bestellung für gewisse musikalische Cirkel geschrieben. Und mit diesen Compositionen drang er damals in Wien keineswegs allgemein durch. Der schon erwähnte Reisende berichtet[9]:

Kotzeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist es auch, und seine Haydn dedicirten Quartetten bestätigen es aufs Neue, daß er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verrathen.

Wie fleißig etwa Mozart auch schon am Don Giovanni arbeitete, davon ist nichts bekannt. Nach seiner sonstigen Weise zu schließen, mag er anfangs mit Lebhaftigkeit das neue Libretto angegriffen haben und später ins Aufschieben mit dem Niederschreiben gerathen sein. Nach den bekannten Traditionen scheint er im September 1787 die Oper noch nicht fertig nach Prag gebracht[10], sondern erst dort im Verkehr mit den Darstellern, in der anregenden Gesellschaft enthusiastischer Freunde und Verehrer und unter dem begünstigenden Drängen der herannahenden Aufführung vollendet zu haben[11]. Der Impresario,

9 Cramer Magaz. f. Musik 1788 II S. 53.

10 „Mozart auf der Reise nach Prag“ ist von Eduard Möricke in einer Novelle (Stuttgart 1856) dargestellt worden, welche die Anmuth und Feinheit ihres Verfassers nicht verläugnet. Indessen mag man doch bedauern, daß gerade von dieser Hand die Seite des leichten Lebemannes so hervorgekehrt ist; und daß ein Dichter Mozart eine Art des Componirens zuschreiben konnte, die seiner künstlerischen Natur so fern wie möglich lag, ist kaum begreiflich.

11 Nachrichten über diesen Aufenthalt in Prag giebt J. N. Stiepanek in der Vorrede seiner böhmischen Uebersetzung des Don Giovanni (Prag 1825, deutsch bei Nissen S. 515 ff.). Dann sind die Prager Reminiscenzen in der Bohemia (1856 Nr. 21—24) wieder aufgefrischt. Einzelne Züge nach Mittheilungen von L. Bassi giebt Fr. Heinse (Reise- u. Lebensskizzen I S. 208 ff.) und auf dieselbe Quelle weist J. P. Lyser im Mozart-Album (Hamburg 1856) hin. Allein diesen fehlt es nicht allein an ästhetischer Bildung sondern auch an dem sicheren Gefühl für historische Wahrheit. Viel tiefer steht Herib. Rau's „culturhistorischer Roman“ Mozart (Frkf. 1858), der mit Cultur und Geschichte gleich wenig gemein hat; namentlich ist die Schilderung des Prager Aufenthalts eine empörende Schmähung des sittlichen und künstlerischen Charakters Mozarts, wie sie keiner seiner Gegner versucht hat.

welcher dem Componisten bis nach geschehener Aufführung der Oper Wohnung geben mußte, hatte Mozart in einem Hause „bei drei Löwen“ auf dem Kohlmarkt (N. 420) Quartier gemacht[12]. Er hielt sich aber am liebsten auf dem Weingarten seines Freundes Duschek in Kossir (Kosohirz) auf, wo man noch das von ihm bewohnte Zimmer und den steinernen Gartentisch zeigt, an welchem er oft unter heiterem Geplauder der Gesellschaft und während des Kegelspiels an seiner Partitur schrieb (I S. 745)[13]. Was man erzählt von der feinen Diplomatie, mit welcher Mozart die Vertheilung der Rollen unter die darstellenden Künstler zu allseitiger Zufriedenheit zu Stande gebracht habe, wie er L. Bassi habe beruhigen müssen, daß Don Giovanni gar keine eigentliche große Arie zu singen habe, wie er ihm zu Gefallen das Duett La ci darem la mano immer wieder von Neuem componirt habe, bis beim fünftenmal der Sänger endlich zufrieden gewesen sei[14] — das mag auf sich beruhen[15], wie die obligaten Erzählungen von Liebeleien mit den Sängerinnen. Das Verhältniß zur Duschek kennen wir schon; Teresa Saporiti soll ihr Erstaunen geäußert haben, daß ein so bedeutender Künstler so unbedeutend aussehe, worauf Mozart an seiner schwachen Seite getroffen seine Neigung von ihr abgewendet und der Micelli oder auch der Bondini geschenkt habe — mehr Sängerinnen waren damals in Prag nicht zu haben.

Leider sind wir über den Einfluß, welchen die Eigenthümlichkeit der Sänger und andere zufällige Umstände auch diesmal auf Einzelnheiten der Composition ausgeübt haben werden, nicht näher unterrichtet. Ein paar eher beglaubigte Anekdoten beziehen sich auf die Proben, zu welchen auch da Ponte von Wien gekommen war[16], dem man seine Wohnung im Hinterhause des Gasthofes „zum Platteis“ angewiesen hatte, so daß Dichter und Componist bequem aus den Fenstern sich mit einander unterhalten konnten.

Im Finale des ersten Acts mochte sich Ter. Bondini als Zer-

12 Ost und West 1839 Nr. 42 S. 172. Man hat später an diesem Hause eine Gedenktafel errichtet.

13 Der Weingarten heißt Petranka (Smichow Nr. 169) und gehört nach Angabe der Bohemia (1856 S. 118) dem Kaufmann Lambert Popelka.

14 Das Duett ist in der Originalpartitur auf kleinerem Papier und mit etwas anderer flüchtiger Hand geschrieben als die übrigen Nummern; ebenso die Arie des Masetto (Anh. 2).

15 Castil-Blaze hat diese Kunstnovellen sämmtlich als baare Geschichte angenommen (Molière musicien I p. 310 ff.).

16 da Ponte mem. I, 2 p. 103.

lina nicht entschließen in gehöriger Weise den verhängnißvollen Angstschrei auszustoßen. Nach mehreren vergeblichen Versuchen ging Mozart selbst auf die Bühne, ließ die ganze Stelle wiederholen und packte im rechten Moment die Sängerin unerwartet so derb an, daß sie erschrocken aufschrie. „So ists recht", sagte er dann lachend zu ihr „so muß man aufschreien!" Die Worte des Comthur in der Kirchhofsscene waren, so erzählte man, ursprünglich nur von Posaunen begleitet. Da die Stelle den Posaunisten nicht gelingen wollte, ging Mozart zu ihnen ans Pult um zu erklären, wie er sie vorgetragen wünschte, worauf einer derselben sagte: „Das kann man so nicht blasen und von Ihnen werde ich es auch nicht lernen." Lächelnd erwiederte Mozart: „Gott bewahre mich daß ich Sie die Posaune lehren wollte; geben Sie nur die Stimmen her, ich will sie ändern." Er that es und setzte dann noch die Holzblasinstrumente hinzu [17].

Eine gute Vorbedeutung für die Aufnahme der neuen Oper war eine glänzende Aufführung des Figaro zu Ehren der Braut des Prinzen Anton von Sachsen, Erzherzogin Maria Theresia von Toscana, welche auf ihrer Hochzeitsreise durch Prag kam [18], die bei beleuchtetem Hause unter Mozarts Direction am 14. October Statt fand und mit gewohntem Beifall aufgenommen wurde [19]. Indessen war Mozart selbst über den Erfolg des Don Giovanni keineswegs ganz ruhig und fragte nach den ersten Proben bei einem Spaziergang den Orchesterdirector Kucharz im Vertrauen, was er von der Oper halte, und ob sie wohl gleichen Beifall wie Figaro finden werde, von dem sie so ganz und gar verschieden sei. Auf dessen Versicherung, daß er an dem Erfolge einer so schönen und originellen Musik nicht zweifle, und daß alles was von

17 In der Originalpartitur fehlt das Recitativ mit diesen beiden Stellen, so daß die Aenderungen nicht mehr zu controliren sind. Im Idomeneo ist das Orakel nur von Posaunen und Hörnern begleitet. Engler zieht die Wahrheit der Anekdote in Zweifel (Morgenbl. 1865 Nr. 33 S. 777 ff.).

18 Zur Feier der Vermählung war in Wien am 1. Oct. Martins Arbore di Diana gegeben worden (Wien. Ztg. 1787 Nr. 79 Anh.), welche noch im selben Jahre neun Vorstellungen erlebte.

19 Wien. Ztg. 1787 Nr. 84. Bei dieser Veranlassung sollte Don Giovanni zum erstenmal gegeben werden, auch war, wie mir Sonnleithner mittheilt, schon in Wien ein Textbuch gedruckt mit dem Zusatz da rappresentarsi nel teatro di Praga per l'arrive di S. A. R. Maria Teresa, Archiduchessa d'Austria, sposa del Ser. Principe Antonio di Sassonia l'anno 1787. [Hier schließt der erste Act mit dem Quartett (8), alles andere ist gestrichen, der zweite Act vollständig. Die Aufführung ist dann unterblieben, die Prinzessin reiste am 15. Oct. wieder ab (Wien. Ztg. 1787 Oct. Nr. 84—86).

Mozart käme beim Prager Publicum begeisterte Aufnahme finden würde, erwiederte dieser, daß ihn dies Urtheil eines Kenners beruhige, daß er sich aber auch Mühe und Arbeit nicht habe verdrießen lassen um für Prag etwas Vorzügliches zu leisten [20].

So nahte der Tag der Aufführung, der 29. October (nicht der 4. Nov.) 1787, heran und die Ouverture war am Abend vor der Aufführung noch nicht fertig zur großen Beunruhigung der versammelten Freunde. Es ist bereits (S. 102 f.) erzählt, wie er sich spät von der lustigen Gesellschaft trennte und dann bei einem Glas Punsch, während seine Frau ihm Geschichten erzählte, sich ans Niederschreiben machte; wie ihn die Müdigkeit so überwältigte, daß er einige Stunden schlafen mußte, ehe er wieder an die Arbeit gehen konnte. Allein um 7 Uhr morgens war der Copist bestellt, und zur bestimmten Zeit wurde ihm die Ouverture übergeben [21]. Es war die letzte Frist, wenn die Stimmen noch bis zum Anfang der Oper ausgeschrieben werden sollten, der sich auch aus diesem Grunde etwas verzögerte. Vom Blatt spielte nun das wohlgeschulte und begeisterte Orchester die Ouverture so gut, daß Mozart während der Introduction zu den ihm zunächst befindlichen Instrumentalisten sagen konnte: „Es sind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture ist doch recht gut von Statten gegangen".

Der Erfolg der ersten Vorstellung war glänzend. Als Mozart in dem zum Erdrücken vollen Theater am Klavier als Dirigent erschien, wurde er mit enthusiastischem Klatschen und dreimaligem Tusch empfangen. Die Spannung, mit welcher die Ouverture aufgenommen wurde, löste sich in einen wahren Beifallsjubel auf, der die Oper bis zu Ende begleitete. Die Besetzung bei dieser Aufführung war folgende:

Don Giovanni giovane cavaliere estremamente licenzioso	Sign. Luigi Bassi
Donna Anna dama promessa sposa di	Sgra. Teresa Saporiti
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni
Commendatore	Sign. Giuseppe Lolli
Donna Elvira dama di Burgos abbandonata di D. G.	Sgra. Caterina Micelli
Leporello servo di D. G.	Sign. Felice Ponziani
Masetto amante di	Sign. Giuseppe Lolli
Zerlina contadina	Sgra. Teresa Bondini.

20 Niemetschek S. 87 f.

21 In Mozarts thematischem Catalog ist neben dem Thema der Ouverture unter dem 28. October eingetragen »Il Dissoluto punito o il Don Giovanni Opera buffa in 2 Atti — Pezzi di musica 24.« Die Ouverture ist wie gewöhnlich als ein Stück für sich geschrieben, mit auffallend flüchtigen Zügen, aber fast ohne alle Aenderungen.

Die Aufführung wird, obgleich keine Virtuosen vom ersten Rang und Namen aufzuführen waren, als eine sehr vorzügliche gepriesen; der begeisternde Einfluß des Meisters wie die gehobene Stimmung des Publicums waren wohl geeignet gute Kräfte bei gutem Willen auch zu außerordentlichen Leistungen zu steigern. Ganz entzückt über diesen Erfolg schrieb Guardasoni, der damals mit Bondini an der Direction betheiligt war, die er später allein übernahm[22], an da Ponte, welcher schon vor der Aufführung nach Wien hatte zurückreisen müssen um den Axur auf die Bühne zu bringen, die Worte: Evviva da Ponte, evviva Mozart! Tutti gli impresarj, tutti i virtuosi devono benedirli! finchè essi vivranno, non si saprà mai, cosa sia miseria teatrale[23]. Auch Mozart theilte ihm sogleich den glücklichen Ausfall ihrer gemeinsamen Bestrebungen mit, und an Gottfr. v. Jacquin schrieb er (4. Nov. 1787):

Liebster, bester Freund! Ich hoffe, Sie werden mein Schreiben erhalten haben. Den 29. Oct. ging meine Opera D Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten Beyfall. Gestern wurde sie zum viertenmal (und zwar zu meinem Benefice) aufgeführt. Ich gedenke den 12ten oder 13ten von hier abzureisen, bey meiner Zurückkunft sollen Sie also die Arie gleich zu singen bekommen; NB. unter uns. — Ich wollte meinen guten Freunden (besonders Bridi und Ihnen) wünschen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen. — Vielleicht wird sie doch in Wien aufgeführt? ich wünsche es. — Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu schreiben; ich kann aber diesen Antrag, so schmeichelhaft er ist, nicht annehmen[24].

Mozart, der in Prag, wie Niemetschek sagt (S. 43), bei jeder Ge-

---

22 Eine sehr ungünstige Charakteristik von seiner Geldgier und Rücksichtslosigkeit wird A. M. Z. II S. 537 gegeben.

23 da Ponte mem. I, 2 p. 103. Das Honorar, welches er bezog, waren 50 Ducaten.

24 Wien. Zeit. (1787 Nr. 91): „Montag 29. Oct. wurde von der italiänischen Operngesellschaft in Prag die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni, das steinerne Gastmahl aufgeführt. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden. Herr Mozart dirigirte selbst und als er in das Orchester trat, wurde ihm ein dreimaliger Jubel gegeben, welches auch bei seinem Austritt geschah. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequiren und Jeder bewundert demungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester, bot seine Kräfte auf Mozarten zum Dank mit guter Exekution zu belohnen. Es wurden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und Decorationen erfordert, welches alles Herr Guardasoni glänzend hergestellet hat. Die außerordentliche Menge Zuschauer bürgen für den allgemeinen Beyfall".

legenheit große und unzweideutige Beweise der Hochachtung bekam, welche nicht aus Vorurtheil und Mode sondern aus wahrer Kunstliebe hervorgingen, ließ es sich gern im Kreise seiner Freunde und Verehrer wohl sein; und diese dachten noch später — so berichtet Niemetschek (S. 93) — mit Vergnügen an die schönen Stunden, welche sie in seiner Gesellschaft verlebten. Er wurde dann vertraulich wie ein Kind, arglos öffnete er sein Herz und seine muntere Laune ergoß sich in den drolligsten Einfällen; man vergaß ganz, daß man mit dem bewunderten Künstler verkehrte.

Seiner Freundin, Mad. Duschek, hatte Mozart versprochen eine neue Concertarie zu componiren; wie gewöhnlich war er aber nicht dahinzubringen sie niederzuschreiben. Da sperrte sie ihn endlich in einem Gartenzimmer auf dem Weinberg ein und erklärte ihn nicht eher herauslassen zu wollen, als bis die Arie fertig sei. Nun machte er sich zwar daran, erklärte aber nach vollendeter Arbeit (8. Nov. 1787) seinerseits, wenn sie dieselbe nicht vom Blatt rein und richtig sänge, würde er sie ihr nicht geben[25]. Im Andante dieser Arie Bella mia fiamma (528 K. Part. 2) sind nämlich die Worte: quest' affanno, questo passo è terribile per me auf eine höchst charakteristische Weise und so ausgedrückt, daß die an sich nicht leichten Intervalle der Singstimme durch die harmonische Führung allerdings zu einer Probe reiner und sicherer Intonation werden. Uebrigens ist diese Arie eine der schönsten unter den Concertarien; sie macht zwar an die Kehlfertigkeit der Sängerin gar keinen Anspruch, verlangt aber eine große, in der eigentlichen Sopranlage ausgiebige Stimme und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag im großen Stil. Interessant ist es zu beobachten, wie diese Arie bei sehr energischem und lebendigem Ausdruck sich doch von der eigentlich dramatischen Musik des Don Giovanni so wesentlich unterscheidet. Aus dem Zusammenhang ihrer Handlung genommen, nicht für die Darstellung auf der Bühne berechnet, nimmt die Situation einen modificirten Charakter an, der Sänger im Concertsaal wird in ganz anderer Art zum Darsteller derselben als auf der Scene; demgemäß wird auch die Auffassung des Componisten, die Form welche er dafür findet, eine andere.

Um die Zeit als Mozart wieder nach Wien zurückkam starb Gluck (15. Nov. 1787); vielleicht trug auch der Erfolg des Don Giovanni

25 So wird auf die Gewähr von Mozarts Sohne in der Berl. Musikztg. Echo (1856 Nr. 25 S. 198 f.) erzählt.

in Prag dazu bei, daß Kaiser Joseph, um Mozart in Wien zu halten, ihn am 7. Dec. 1787 zum Kammermusikus ernannte (I S. 715 f.). An die Aufführung des Don Giovanni in Wien war vorläufig nicht zu denken.

Salieri hatte im Juni 1787 die Oper Tarare in Paris zur Aufführung gebracht, in welcher Beaumarchais nicht allein durch eine reichbewegte, spannende Handlung, durch Decorations- und Costumeffecte, sondern auch durch politische und philosophische Doctrin auf die Pariser zu wirken suchte. Das Publicum war zuerst etwas betreten, und die Musik fand man ungleich schwächer als die der 1774 aufgeführten Danaiden, allein das wunderbare Stück übte doch große Wirkung und wurde ein Zugstück[26].

Der Kaiser, dem die Musik sehr gefiel, befahl die Oper von da Ponte italiänisch bearbeitet zur Vermählung des Erzherzogs Franz mit der Prinzessin Elisabeth in Wien zu geben. Diese italiänische Oper Axur behielt zwar den Stoff in seiner wesentlichen Gliederung bei, war aber in Hinsicht auf Text und Musik völlig umgestaltet. Da Ponte bewies von Neuem seine Geschicklichkeit und Salieri, der ein ihm ungleich mehr zusagendes Feld fand, scheute die Mühe der Umarbeitung nicht[27]. Am 8. Jan. 1788 wurde, nachdem die Trauung des hohen Paars durch den Erzherzog Maximilian am 6. Jan. Statt gefunden hatte, die Festoper Axur als „Freispektakel" aufgeführt[28]. Anfangs stutzte das Publicum auch hier noch bei den Spuren des französischen Tarare im italiänischen Axur, allein sehr bald empfand man die lebendigere, glänzend ausgestattete Handlung und die freiere Entwickelung der musikalischen Formen als einen angenehmen Reiz der doch wesentlich italiänischen Musik. Viele rasch aufeinander folgende Vorstellungen steigerten den Beifall, den diese Oper in Wien[29], namentlich beim Kaiser Joseph[30], und bald allgemein auf allen deutschen Bühnen fand[31].

Für Don Giovanni war daher zunächst noch kein Raum. Mozart mochte für die Unterhaltung der Wiener durch die Tänze sorgen, welche er im Januar 1788 für die Bälle im Redoutensaale

26 L. de Loménie Beaumarchais et son temps II p. 399 ff.

27 da Ponte mem. I, 2 p. 98. Mosel Salieri S. 98 ff. 128 ff.

28 Wien. Ztg. 1788 Nr. 3. Müller Abschied v. d. Bühne S. 277 f.

29 da Ponte mem. I, 2 p. 108. A. M. Z. XXIV S. 284. Axur wurde im Jahr 1788 neunundzwanzigmal aufgeführt.

30 Mus. Korr. 1790 S. 30.

31 Berlin. musik. Wochenbl. S. 5 ff.

schrieb (534—536 K.), und seinen patriotischen Gefühlen durch ein Lied auf den Türkenkrieg Luft machen, welches der Komiker Baumann im Leopoldstädter Theater vortrug (539 K.). Auch scheint er in den Fasten eine Akademie gegeben zu haben, für welche er das Klavierconcert in D dur (537 K.) schrieb. Aber Joseph II hatte die Aufführung angeordnet und so wurde denn Don Giovanni am 7. Mai 1788 gegeben[32] und gefiel nicht. Alle Welt, erzählt da Ponte[33], außer Mozart glaubte, es sei irgendwo versehen; man machte Zusätze, man änderte Arien — er fand noch immer keinen Beifall. Indessen sorgte da Ponte auf Mozarts Rath dafür daß die Oper rasch hintereinander wiederholt wurde, man gewöhnte sich an das ungewohnte Phänomen und mit jeder neuen Vorstellung wuchs der Beifall[34].

Die Besetzung in Wien war folgende

Don Giovanni	Sign. Francesco Albertarelli
Donna Anna	Sgra. Aloisia Lange
Donna Elvira	Sgra. Caterina Cavalieri
Don Ottavio	Sign. Francesco Morella
Leporello	Sign. Benucci
Don Pedro, Masetto	Sign. Francesco Bussani
Zerlina	Sgra. Luisa Mombelli.

Man hat also ohne Grund die Ursache, weshalb Don Giovanni nicht gleich durchschlug, auch darin finden wollen, daß die Oper nicht so gut ausgeführt worden sei, als nöthig und gerecht gewesen wäre[35]. Da Ponte scheint übrigens rücksichtlich der wiederholten Änderungen übertrieben zu haben. Mozarts thematischer Catalog weist drei vor der

32 Wien. Ztg. 1788 Nr. 38. Mein Freund Gabr. Seidl theilt mir mit, daß in der Theaterrechnung 1788—1789 verzeichnet ist S. 45, 127 „dem da Ponte Lorenz für Componirung der Poesi zur Opera il Don Giovanni 100 fl." und S. 47, 137 „dem Mozart Wolfgang für Componirung der Musique zur Opera il Don Giovanni 225 fl."

33 da Ponte mem. I, 2 p. 104.

34 Don Giovanni wurde in diesem Jahr funfzehnmal aufgeführt, und zwar 7. 9. 12. 23. 26. 30. Mai. 16. 23. Juni. 6. 11. 21. 31. Juli. ? Aug. 3. Nov. 15. Dec. Lange's (Selbstbiogr. S. 171) Erzählung, Don Giovanni sei nach der dritten Aufführung zurückgelegt, beruht also auf Irrthum. Allein nach dem Jahr 1788 hielt man ihn von der Bühne fern; er ist erst am 5. Nov. 1792 wieder in einer elenden deutschen Bearbeitung von Spieß auf der Wieden aufgeführt worden. Nach da Ponte sagte der Kaiser als er Don Giovanni gehört hatte: „Die Oper ist göttlich, vielleicht noch schöner als Figaro, aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener"; und Mozart antwortete, als er diese Aeußerung erfuhr: „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen". Joseph reiste am 28. Febr. 1788 ins Hauptquartier (Wien. Ztg. 1788 Nr. 18) und kam erst am 5. Dec. wieder nach Wien; er kann die Oper also nur am 15. Dec. gesehen haben.

35 A. M. Z. XXIV S. 284.

ersten Aufführung (24. 28. 30. April) geschriebene Einlegestücke nach, die sich auch im Textbuch eingeordnet finden[36].

Die Cavalieri — von der damals berichtet wurde[37], daß sie den größten Sängerinnen Italiens an die Seite gesetzt zu werden verdiene und in Italien überall vergöttert werden würde, während in Wien kein Mensch ein Zeichen seiner Bewunderung laut werden lasse — verlangte für die Partie der Elvira eine große Scene, mit der sie als Sängerin Ehre einlegen könnte. So entstand (30. April) die herrliche Arie Mi tradì quell' alma ingrata (527, 25 K.)[38]. Soviel wie einst bei der Entführung „der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufzuopfern" (I S. 673) konnte sich Mozart jetzt zwar nicht entschließen, allein offenbar ist das Interesse des Gesanges auch hier vor dem dramatischen, die Individualität der Sängerin vor dem Charakter der Elvira begünstigt.

Dem Tenoristen, Sign. Franc. Morella[39] war dagegen die große Arie des Ottavio offenbar zu groß und die für ihn componirte Arie in G dur (527. 27 K.) Della sua pace macht in jeder Hinsicht bescheidene Ansprüche.

Drastischere Mittel auf das Publicum zu wirken sollten in dem Duett zwischen Zerlina und Leporello Per queste tue manine (527. 28) zur Geltung kommen. Die mit der eigentlichen Handlung in keinem Zusammenhang stehende Situation ist derb komisch: Leporello wird von Zerlina arg gemißhandelt und zuletzt festgebunden. Offenbar sollte hier dem Publicum, das in einer opera buffa brav lachen wollte, ein Opfer gebracht werden. Daß Benucci ein ausgezeichneter Komiker in jeder Gattung war wissen wir, von Sgra. Mombelli läßt dies Duett schließen, daß sie vorwiegend buffa war. Zerline äußert ihren Zorn und ihre Rachlust mit großer Zungenfertigkeit lebhaft genug, aber ihre eigenthümliche Anmuth und Schalkhaftigkeit hat sie hier ganz abgestreift. Das Duett wäre in einer eigentlichen opera buffa vollkommen am Ort; in den Don Giovanni gehört es nicht, weil es Leporello und Zerline in einer Weise in den Vordergrund bringt, welche mit der Hal-

36 In derselben Ordnung sind die einzelnen Stücke aufgezählt in der Ankündigung des Klavierauszuges (Wien. Ztg. 1788 Nr. 42 Anh.).

37 Cramer Magaz. d. Mus. Juli 1789 S. 47.

38 Die Cavalieri wollte dieselbe in E dur statt in Es dur singen, deshalb hat Mozart vom 19. Takt des Recitativs an einen Uebergang nach E gemacht und über die Arie selbst geschrieben „in E".

39 Er trat nach Ostern 1788 zuerst im Barbier von Sevilla auf (Wien. Ztg. 1788 Nr. 34 Anh.).

tung des Ganzen durchaus nicht übereinstimmt, und weil es beide Personen in ein zu grelles und im Verhältniß zur übrigen Charakteristik sogar falsches Licht setzt.

Mozart hatte also wohl Recht, wenn er meinte, Aenderungen und Zusätze könnten seiner Oper nicht aufhelfen; sie scheinen auch auf das Wiener Publicum nicht sonderlich gewirkt zu haben, das sich in diese ungewöhnliche Erscheinung nicht gleich finden konnte. Wie Haydn in einer großen Gesellschaft beim Fürsten R[osenberg] die tadelnden Urtheile der Musiker und Kenner durch die Aeußerung zum Schweigen brachte, daß nach seiner Ueberzeugung Mozart der größte Componist sei, ist bereits erzählt worden (S. 37).

In deutschen Bearbeitungen machte Don Giovanni zunächst seinen Weg über die Bühnen Deutschlands. Im October 1789 wurde er in Mannheim mit außerordentlichem Beifall gegeben[40], um dieselbe Zeit führte ihn Schröder in Hamburg auf; Schink, der den Text der Oper hart verurtheilt, äußert sich um so enthusiastischer über die Musik[41].

Ist dieser prachtvolle, majestätische und kraftreiche Gesang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singspiel bringen, ihr Herz aber zu Hause lassen? — Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum Don Juan wird überall nur immer einem kleinen Haufen Auserwählter einleuchten. Es ist keine Musik für Jedermanns Geschmack, die bloß das Ohr kitzelt und das Herz verhungern läßt. Mozart ist kein gewöhnlicher Componist. Man hört bei ihm nicht bloß leichte gefällige Melodien aufs Gerathewohl. Seine Musik ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren, Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Sie ist Studium der Sprache, die er musikalisch behandelt. Er verschnirkelt nie seinen Gesang mit unnöthigen und seelenlosen Coloraturen. Das heißt den Ausdruck aus der Musik verbannen und der Ausdruck liegt nie in einzelnen Worten, sondern in der klugen, natürlichen Vereinigung der Töne, durch die die wahre Empfindung spricht. Diesen Ausdruck hat Mozart völlig in seiner Gewalt. Bei ihm kommt jeder Ton aus Empfindung und geht in Empfindung über. Sein Ausdruck ist glühend, lebhaft und malerisch, ohne doch üppig und schwelgerisch zu werden. Er hat die reichste und doch auch die mäßigste Phantasie. Er ist der wahre Virtuos, bei dem nie die Einbildungskraft mit dem Verstande davon läuft; Räsonnement leitet seine Begeisterung und ruhige Prüfung seine Darstellung.

Schwieriger war die Kritik in Berlin, wo Don Giovanni am

40 Journal der Moden 1790 S. 50.
41 Schink dramaturgische Monate (1790) II S. 320 ff.

20. Dec. 1790 zum erstenmal in Gegenwart des Königs aufgeführt wurde[42].

Ist je eine Oper mit Begierde erwartet worden, hat man je eine Mozartsche Composition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken erhoben, so war es eben dieser Don Juan. Daß Mozart ein vortrefflicher, ein großer Componist ist wird alle Welt gestehen, ob aber nie was Größeres vor ihm sei geschrieben worden und nach ihm werde geschrieben werden als eben diese Oper quaestionis, daran erlaube man uns zu zweifeln. — Theatralische Musik kennt keine andere Regel, keinen anderen Prüfungsrichter als das Herz, ob und wie sie darauf wirkt bestimmt alsdann allen Werth derselben. Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muß der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er groß, dann kommt sein Name auf die Nachwelt. Gretry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas Außerordentliches, unnachahmlich Großes schreiben; so viel ist gewiß, das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juan's Schöpfer, und wir wünschten lieber in einem Oratorium oder sonst einer feierlichen Kirchenmusik die hohen Möglichkeiten der Tonkunst von ihm zu bewundern erhalten zu haben als in seinem Don Juan[43].

Den ganz ungewöhnlichen Erfolg[44] bestätigt ein Aufsatz[45], welcher nachweisen will, daß in diesem Singschauspiel das Auge gesättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittsamkeit beleidigt wird und das Laster Tugend und Gefühl mit Füßen tritt.

Die Hauptursache der vollen Häuser und des allgemeinen Interesses findet der Verfasser in der „über jeden Ausdruck erhabenen“ Musik.

Wenn je eine Nation auf einen ihrer Zeitgenossen stolz sein konnte, so sei es Deutschland auf Mozart, den Musikverfasser dieses Singspiels. Nie, gewiß nie wurde die Größe eines menschlichen Geistes fühlbarer, und nie erreichte die Tonkunst eine höhere Stufe! Melodien, die ein Engel erdacht zu haben scheint, werden hier von himmlischen Harmonien begleitet, und der dessen Seele nur einigermaßen empfänglich für das wahre Schöne ist, wird gewiß mir verzeihen, wenn ich sage: das Ohr wird bezaubert.

Indessen kann er sich der frommen Wünsche nicht entschlagen:

O, daß du deines Geistes Stärke nicht so verschwendet hättest! daß dein Gefühl vertrauter mit deiner Phantasie gewesen wäre und diese dir

42 Schneider Gesch. d. Berl. Oper S. 59. In einem Bericht aus Berlin im Journal der Moden (1791 S. 76) heißt es: „Die Composition dieses Singspiels ist schön, hie und da aber sehr künstlich, schwer und mit Instrumenten überladen“.
43 Chronik v. Berlin IX S. 132 ff. Vgl. XI S. 878.
44 Don Giovanni wurde in 10 Tagen fünfmal gegeben.
45 Chronik v. Berlin IX S. 316 ff.

nicht so unsaubere Stufen zur Größe gezeigt hätten! — Was könnte es dir frommen, wenn dein Name mit Diamantschrift auf einer goldenen Tafel stände — und diese Tafel hinge an einem Schandpfahl!

Spazier, der den „wahren, unerborgten, ungekünstelten Ideenreichthum eines Mozart" anerkannte [46] und von seinem Don Giovanni sagte, einzelne Arien hätten mehr inneren Werth als ganze Opern Paesiello's [47] bemerkt ein andermal [48]:

Das Vergnügen ein Kunstgenie einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung habe, daß es Anderen die ungeheuersten Anstrengungen machen würde, wird Mühe und Arbeit, die sich nur erst wieder durch den Umweg des Studiums in Genuß verwandelt, wenn ein solcher Künstler sich einmal von ganzer Seele anstrengt, wie dies sich vorzüglich auf den Don Juan von Mozart anwenden läßt, in welchem er dem Zuhörer seine Kunst in ganzen Massen zuwirft, und wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unübersehbar wird.

Die von ihm verheißene ausführliche Besprechung ist nicht erfolgt.

Aufrichtige, bewundernde Anerkennung sprach auch dem Don Giovanni gegenüber B. A. Weber aus, der seit kurzer Zeit in Berlin anwesend war [49]:

Man vereinige tiefe Kenntniß der Kunst mit dem glücklichsten Talent reizende Melodien zu erfinden und verbinde dann beide mit der größtmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von Mozarts musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört, sogar sein Accompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum anderen fortgerissen, so daß die Bewunderung des letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man Mozart eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: daß diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und daß der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugroßer Vollkommenheit besteht! [50]

---

46 Mus. Wochenbl. S. 158.

47 Mus. Monatsschr. S. 122.

48 Mus. Wochenbl. S. 19.

49 Mus. Wochenbl. S. 30 f.

50 Ebenso sprach sich Dittersdorf über Mozart gegen Joseph II aus (Selbstbiogr. S. 237): „Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen

Indem es beinahe unmöglich sei bei einer Mozartschen Oper ins Detail zu gehen, weil man weder Anfang noch Ende finden könne, hebt er als einige der vorzüglichsten Stücke vor allen die Ouverture, das Quartett, das erste Finale, das Sextett, und den Schluß der Oper hervor, in welchem das Grausende der Scene so richtig ausgedrückt sei, daß sich wirklich beim Zuhören die Haare sträubten; sodann zum Beweise, daß Mozart auch das Heitere gelinge, den Bauernchor und das allerliebste Duett La ci darem la mano, welches eine bezaubernde Melodie habe. Allein das wurde ihm von einem Leser des Blattes, der seine „freimüthigen Gedanken“ in demselben zu äußern pflegte, streng verwiesen [51]:

Sein Urtheil über Mozart ist höchst übertrieben und einseitig. Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrnen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch habe ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correcten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

In diesem Sinne sprach sich die Metropole der Intelligenz gern über Mozart aus:

Mozart war ein großes Genie; allein — er hatte eigentlich wenig höhere Cultur und wenig, oder vielleicht gar keinen wissenschaftlichen Geschmack. Er hat in seinen übrigens originalen Theaterstücken zuweilen ganz den Effect, die Hauptsache des Theaters verfehlt; und was nun gar die wahre Bearbeitung des Textes betrifft, so stehe der auf, der mit Gründen sagen kann, daß er den Text durchaus richtig zu behandeln verstanden und daß seine Musik sich immer der Poesie so beigeselle, daß diese nicht wider ihn aufstehen und ihn beim Richtstuhl der Kritik verklagen könne [52].

Die verschiedenen Auffassungen, wie sie auch an anderen Orten sich geltend machten, mögen hierin so ziemlich ausgesprochen sein; Lob wie Tadel bekunden deutlich, daß man von allen Seiten empfand, es handle sich hier um eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung [53]. Nach der Aufführung in Weimar schrieb Goethe 30. Dec. 1797 an Schiller:

Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht

---

verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann“.

51 Mus. Monatsschr. S. 130.

52 Mus. Ztg. 1793 S. 127.

53 Jacobi schrieb freilich im Juli 1792 an Herder: „Wir befanden uns höchst langweilig in der gestrigen Oper; das ist ja ein unerträgliches Ding, dieser Don Juan! Gut, daß auch das überstanden ist“ (Auserl. Briefw. II S. 91).

aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt [54].

Sehr rasch wurde auch die Anerkennung von Seiten des Publicums eine allgemeine; es war bald keine deutsche Bühne von der Don Giovanni nicht dauernd Besitz genommen hätte. In Wien wurde nach Sonnleithners Ermittelungen Don Giovanni bis zum Schluß des Jahrs 1863 im Ganzen 531 mal gegeben; in Prag erlebte die Oper nach Stiepaneks Angabe in den ersten 10 Jahren 116, und nach authentischen Mittheilungen bis 1855 im Ganzen 360 Aufführungen [55], in Berlin zählte man bei der fünfzigjährigen Jubelaufführung des Don Giovanni im Jahr 1837 (die auch in Prag [56] und Magdeburg [57] feierlich begangen wurde) mehr als 200 Aufführungen [58].

In Paris lernte man die Oper zuerst im Jahr 1805 kennen, in einer wahrhaft entsetzlichen Entstellung und Verstümmelung, deren Urheber C. Kalkbrenner war; es genügt zur Charakteristik, daß das Maskenterzett mit dem Text Courage, vigilance, Adresse, défiance, Que l'active prudence Préside à nos desseins von drei Gensdarmen gesungen wurde. Dazu kam noch eingelegte Musik von Kalkbrenner, und doch gefiel dies Machwerk eine Zeitlang [59]. Im Jahre 1811 wurde Don Giovanni zuerst in seiner ursprünglichen Gestalt von den Sängern der italiänischen Oper gegeben und seitdem haben auf dieser Bühne die ausgezeichnetsten Künstler Mozarts Meisterwerk in einer selten unterbrochenen Folge auf dem Repertoire erhalten [60]. Endlich wurde Don Juan französisch bearbeitet durch Castil-Blaze's Bemü-

---

54 Briefw. 403 I S. 432. Schiller hatte geschrieben (402 I S. 431): „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen".

55 Bohemia 1856 Nr. 23 S. 122.

56 A. M. Z. XXXIX S. 800.

57 A. M. Z. XL S. 140.

58 A. M. Z. XXXIX S. 810 ff.

59 Castil-Blaze l'acad. impér. de mus. II p. 98 ff.

60 Castil-Blaze Molière musicien I p. 321 ff. Vgl. Sievers Cäcilia IX S. 208 ff. A. Schebest a. d. Leben e. Künstlerin S. 202 ff.



hung[61], der schon 1822 in Lyon, darauf 1827 in Paris im Odeontheater damit einen Versuch gemacht hatte, 1834 auch in der Académie de musique mit trefflicher Besetzung, glänzend ausgestattet, neuerdings dem Original getreuer[62] und auch auf dem théâtre lyrique in neuer Bearbeitung[63] zur Aufführung gebracht.

In London bahnte der große Erfolg des Figaro im April 1817 auch dem Don Giovanni den Weg, der seitdem auch hier zu den Hauptleistungen der italiänischen Oper gezählt wird. Der Beifall, welchen die erste italiänische Vorstellung fand, war so groß, daß der Besitzer vom Covent Garden Theater eine englische Bearbeitung veranlaßte, welche im Mai desselben Jahrs in vorzüglichster Weise aufgeführt keinen geringen Erfolg hatte[64].

Während Don Giovanni so im Norden, auch in Petersburg, Stockholm und Kopenhagen, heimisch wurde, hat er in Italien trotz wiederholter Versuche keine allgemeine und warme Theilnahme beim Publicum finden können, wenn gleich eine Anzahl von Kennern ihm eine gewisse ehrende Anerkennung nicht versagten. In Rom, wo Don Giovanni zuerst im Jahr 1811 gegeben wurde, hatte man große Sorgfalt aufs Einstudiren verwendet, auch nur wenig gestrichen oder geändert und an der Ausstattung nichts gespart. Das Publicum war sehr aufmerksam und ließ es auch an Beifall nicht fehlen; man fand, es sei una musica bellissima, superba, sublime, un musicone — aber eigentlich nicht del gusto del paese, die vielen stranezze möchten wohl bellissime sein, aber man sei eben nicht daran gewöhnt[65]. In Neapel gelang im folgenden Jahr der Versuch trotz der viel mangelhafteren Ausführung besser; das Publicum blieb eine Zeitlang aufmerksam und schien sich an die musica classica zu gewöhnen, aber für die Dauer nachhaltig war der Erfolg auch hier nicht[66]. Dagegen wurde in Mailand nach der ersten Vorstellung im Jahr 1814 ebensoviel gepfiffen als geklatscht, wiederholte Vorstellungen fanden mehr Theilnahme[67]; in Turin sollte die Oper im Jahr 1815 trotz der äußerst

---

61 Castil-Blaze Molière musicien I p. 268 f. 323 ff. L'acad. impér. de mus. II p. 241 f.

62 Leipz. A. M. Z. 1866 S. 192 f.

63 Don Juan, opéra en 2 actes et 13 tableaux. Édition du théâtre lyrique.

64 Pohl Mozart und Haydn in London S. 149.

65 A. M. Z. XIII S. 524 ff. Stendhal vie de Rossini p. 6 f.

66 A. M. Z. XIV S. 786 ff. XV S. 531.

67 A. M. Z. XVI S. 859 ff.

schlechten Ausführung gefallen haben[68]. In Florenz wurde Don Giovanni 1818 zuerst verstümmelt und entstellt gegeben und machte Fiasco, fand aber darauf in seiner wahren Gestalt großen Beifall[69]; im Jahr 1857 pfiff man dort, wie ein Freund schrieb, „die veraltete hyperboreische Musik" so nachdrücklich aus, daß sie nicht zum zweitenmal sich vors Publicum wagen konnte. Auch in Genua gefiel Don Giovanni 1824 freilich den Kennern, aber dem Haufen gar nicht[70], und in Venedig gewann 1833 das Publicum erst allmählich einige Theilnahme[71]. Konnte doch noch neuerdings eine berühmte italiänische Sängerin in einer Probe des Don Giovanni unmuthig ausrufen: Non capisco niente a questa maledetta musica![72] Dem allen darf man den artigen Ausspruch Rossini's gegenüberstellen, der gefragt wurde, welche von seinen Opern ihm die liebste sei, und als der eine diese, der andere jene nahmhaft machte, endlich erklärte: Vous voulez connaître celui de mes ouvrages que j'aime le mieux: eh bien c'est Don Giovanni[73].

Der Ruhm des Don Giovanni blieb nicht auf die alte Welt beschränkt. Als Garcia mit seinen Töchtern im Jahr 1825 in Newyork italiänische Opernvorstellungen gab, führte er aufgefordert von da Ponte Don Giovanni auf[74]. In der Vorstellung ging am Schluß des ersten Finales alles drunter und drüber, vergebens bemühte sich Garcia, der selbst den Don Giovanni vortrefflich darstellte, Sänger und Orchester in Takt und Ton zu halten, bis er endlich den Degen in der Hand vortrat, Ruhe gebot und ausrief, es sei eine Schande ein Meisterwerk so zu verhunzen; man fing wieder an, alle nahmen sich zusammen und das Finale wurde glücklich zu Ende gebracht[75]. Da Ponte wurde verjüngt bei dem Beifall des Publicums; er erlebte die Genugthuung, daß ein Freund, der in der Oper sonst regelmäßig einschlief, ihm versicherte, eine solche Oper lasse ihn auch die Nacht darauf noch nicht

68 A. M. Z. XVIII S. 232.
69 A. M. Z. XX S. 489.
70 A. M. Z. XXVI S. 570.
71 A. M. Z. XXV S. 639.
72 Scudo crit. et littér. mus. I p. 191. Aehnliche Aeußerungen einer älteren italiänischen Sängerin s. A. M. Z. XXV S. 869 f.
73 Viardot manuscr. autogr. du D. Giov. p. 10. Man muß sich dabei daran erinnern, daß Rossini's Ankunft in Paris im Jahr 1823 das Signal zu einem Parteikampf der Mozartianer und Rossinianer wurde, ähnlich dem der Gluckisten und Piccinnisten. Vgl. A. M. Z. XXV S. 829 ff.
74 da Ponte mem. III, 1 p. 43 ff. Scudo crit. litter. mus. I p. 178.
75 Castil-Blaze Molière music. I p. 329 f.

schlafen[76]. Ja, sein Don Giovanni brachte ihm noch Glück; als er den unerwartet reichlichen Erlös seiner Textbücher in der Lotterie einsetzte, trug er zum erstenmal einen Gewinn davon[77].

Nachdem Don Giovanni sich einmal Bahn gebrochen hatte, wurde man bald einig, daß dieser Oper, von der der Meister selbst gesagt haben soll, sie sei nicht für die Wiener, eher für die Prager, am meisten aber für ihn und seine Freunde geschrieben[78], unter allen Mozartschen Opern die erste Stelle gebühre. Hatte man dabei früher den Text meistens als ein elendes Machwerk betrachtet, das man um der Musik willen mit in den Kauf nehmen müsse, so wurde besonders seit Hoffmanns geistreiche Charakteristik auch diesem seine poetische Bedeutung vindicirt hatte[79], allmählich Don Giovanni für den Kanon dramatischer Musik erklärt und zum Gegenstand weitgreifender Erörterungen gemacht[80].

Wenn da Ponte den Figaro auf ein ganz anderes Gebiet als das der gewöhnlichen opera buffa verlegt hatte, indem er das wirkliche Leben der bürgerlichen Gesellschaft zur Darstellung brachte, so hob er den Don Giovanni nach einer anderen Richtung hin in eine höhere Sphäre als die der opera buffa war[81]. Nicht nur daß das Phantastische hier vorwaltet, daß in die bunte Fülle des Lebens das Geisterreich seinen schauerlichen Schatten wirft; die zu Grunde liegende Sage war durch mehr als hundertjährige Tradition von den Bühnen der verschiedensten Nationen herab in das Volk eingedrungen und bot der Oper eine

76 da Ponte mem. III, 1 p. 54.

77 da Ponte mem. III, 1 p. 58 f.

78 Rochlitz A. M. Z. I S. 51 f.

79 E. T. A. Hoffmanns „Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen", geschrieben im September 1812 (Hitzig Hoffmanns Leben II S. 35), erschien im ersten Bande seiner Phantasiestücke in Callots Manier (Bamberg 1813). Schon durch die damals neue und um so frappantere Darstellung machte der Aufsatz großen Eindruck, und unbestritten bleibt Hoffmann das Verdienst, daß er aus der Musik die poetische und psychologische Wahrheit der Oper ableiten will.

80 Ich führe hier nur H. G. Hotho Vorstudien für Leben und Kunst (Stuttg. 1835) S. 1 ff., Victor Eremita del Musikalsk-Erotiske, in Enten-Eller (Kopenh. 1849) I S. 25 ff., P. Scudo (crit. et littér. music. I p. 150 ff.) an. Anderes zu erwähnen wird sich Gelegenheit finden, ein Repertorium dessen was Treffendes und Verkehrtes über Don Giovanni geäußert ist anzulegen würde ungemein weitläufig und nicht nach Verhältniß lohnend sein.

81 Die hergebrachte Bezeichnung als opera buffa hat Mozart dem Don Giovanni in seinem thematischen Verzeichniß gegeben; im Textbuch heißt er dramma giocoso.

ähnliche Grundlage wie der Mythus der griechischen Tragödie. Das Factische stand trotz seines wunderbaren Charakters als ein auch dem Dichter schon Ueberliefertes fest, die Grundanschauung, die wesentlichen Elemente der Situationen und Charaktere waren gegeben, zugleich aber die volle Freiheit sie dem Bedürfniß des gegenwärtigen Kunstwerks gemäß auszubilden und zu gestalten [82].

Ob in Sevilla eine Sage von Don Juan Tenorio [83], der die Statue eines von ihm im Zweikampf erschlagenen Comthur Ulloa zur Tafel geladen habe und vergebens zur Buße gemahnt der Hölle verfallen sei, vor Alters gangbar war, ist bei den widersprechenden Angaben schwerlich zu ermitteln [84]. Sie soll von einem unbekannten Dichter bearbeitet lange Zeit in den Klöstern unter dem Titel El Ateista fulminado aufgeführt worden sein [85]; der erste, der sie notorisch im Drama darstellte, war Gabriel Tellez, Zeitgenosse von Lope de Vega, Mönch und Prior eines Klosters der barmherzigen Brüder in Madrid. Seine bedeutende Thätigkeit als Geistlicher hinderte ihn nicht unter dem Namen Tirso de Molina als ein dramatischer Dichter einen der ersten Ehrenplätze in der spanischen Literatur zu erwerben [86]. Sein Burlador de Sevilla y convidado de piedra gehört nach Schack der Anlage und Ausführung nach zu seinen flüchtigsten Arbeiten, enthält

82 Ueber die Bearbeitungen dieses Stoffes vgl. Cailhava de l'art de la comédie (Paris 1785) III, 11 t. II p. 175 ff. Kahlert Die Sage vom Don Juan (Freihafen 1841; IV, 1 S. 113 ff.). Viel brauchbarer Stoff neben wunderlichem Gerede findet sich bei Castil-Blaze Molière musicien I p. 189 ff. Eine Zusammenstellung der Don Juan-Literatur in russischer Sprache von C. Swanzow hat mir der Verf. mitgetheilt.

83 Namen und Wappen der Familie Tenorio, — einst in Sevilla angesehen, aber seit langer Zeit ausgestorben (v. Schack dram. Litt. in Spanien II S. 592) — giebt Castil-Blaze (a. a. O. p. 276 f.) nach Gonzalo Argole de Molina Nobleza de Andaluzia (Sev. 1588) p. 222. Nach Favyn (théâtre d'honneur et de chevalerie Par. 1620) war Don Juan Tenorio Genosse des Königs Pedro (1350 — 1369) bei seinen Grausamkeiten und Lüsten (Kahlert a. a. O. S. 114 f.).

84 Die Sage erzählt Castil-Blaze (a. a. O. p. 221) nach Puibusque hist. comparée des littér. espagn. et franc. Par. 1843. Daß sie heutzutage im Volke verbreitet ist und in Sevilla fliegende Blätter verkauft werden, auf denen sie im Romanzenton erzählt wird, berichtet Schack.

85 Castil-Blaze a. a. O. p. 222. Hase Das geistl. Schauspiel S. 162. Arnold (Mozarts Geist S. 298) erzählt, ein von einem portugiesischen Jesuiten verfaßter politischer Roman Vita et mors sceleratissimi principis Domini Joannis sei die eigentliche Quelle.

86 v. Schack Gesch. der dram. Litt. u. Kunst in Spanien II S. 552 ff. L. Schmidt die vier bedeut. Dramatiker der Spanier S. 10 ff. Tellez starb 1648 im Alter von 78 Jahren; im Jahr 1621 hatte er bereits 300 Komödien gedichtet.

aber Partien, wie sie nur ein Dichter ersten Ranges geben kann[87]. Der Inhalt ist kurz folgender.

Erster Tag. [Die Scene ist in Neapel.] Die Herzogin Isabella nimmt von ihrem Geliebten Herzog Ottavio Abschied, als sie entdeckt, daß statt seiner Don Juan Tenorio sich bei ihr eingeschlichen hat. Auf ihr Hülferufen kommt der König und läßt Don Juan durch dessen Oheim Don Pedro Tenorio, den spanischen Gesandten, verhaften, der ihn, nachdem er sich ihm entdeckt hat, entfliehen läßt und dann dem König Ottavio als Isabellens Verführer nennt. Don Pedro erhält nun den Auftrag diesen zu verhaften, berichtet ihm aber, daß ein Mann bei Isabella gefunden worden sei, den sie für Ottavio ausgegeben habe und ist ihm, der sich für getäuscht und verrathen hält, gleichfalls zur Flucht behülflich. — [Meeresküste von Tarragona.] Catalinon, Don Juans Diener, trägt seinen schiffbrüchigen Herrn leblos ans Ufer, wo Tisbea, eine junge Fischerin, sie aufnimmt; in ihrem Schooß erwacht Don Juan wieder zum Leben, beide werden von heftiger Liebe zu einander ergriffen[88]. Dieses Liebesleben wird durch eine Scene unterbrochen, in welcher der Comthur Don Gonzalo de Ulloa dem König Don Alfonso von Castilien Bericht von seiner portugiesischen Gesandtschaftsreise erstattet. Dann kehrt die Handlung zu Tisbea zurück, welche von Don Juan getäuscht und im leidenschaftlichsten Schmerz zurückgelassen wird.

Zweiter Tag. [Die Scene ist in Sevilla.] Don Diego Tenorio, Don Juans alter Vater, berichtet dem Könige von dem Frevel, welchen sein Sohn in Neapel gegen Isabella und Ottavio verübt habe; der König verbannt denselben aus Sevilla, bis er Isabella durch Heirath versöhnt haben werde. Ottavio tritt auf und giebt sich in den Schutz des Königs, der in Neapel seine Unschuld darzuthun und ihm die Hand Donna Anna's, der Tochter Ulloa's, welche Don Juan zugedacht war, verspricht. Don Juan erscheint, begrüßt Ottavio freundschaftlich und wird darauf von dem Marques de la Mota in ein langes Gespräch gezogen, in welchem sie über die Schönheiten des Tages als echte Roués sich unterhalten; endlich bekennt der Marques seine Liebe zu Donna Anna. Kaum ist er fort, wird Don Juan ein Billet zugesteckt um es dem Marques zu übergeben; er öffnet es, und da er findet, daß Donna Anna demselben ein Stelldichein bestimmt, beschließt er dessen Stelle zu vertreten; er theilt dem rückkehrenden de la Mota die Einladung mit, aber für eine spätere Stunde. Das Verbannungsurtheil, welches ihm sein Vater ankündigt, hört er ebenso gleichgültig an als dessen ein-

87 Einen Auszug des bei Eugenio da Ochoa tesoro del teatro espaniol (Par. 1838) IV p. 73 ff. abgedruckten Stücks gaben Cailhava II p. 179 ff., Kahlert und Castil-Blaze. Jetzt ist es zugänglich in den Uebersetzungen von C. A. Dohrn (Spanische Dramen I S. 1 ff.) und L. Braunfels (Dramen aus u. n. d. Span. I S. 1 ff.).

88 Die Partie der Tisbea ist ungemein reizend behandelt; bekanntlich ist dies Motiv auch von Byron benutzt worden.

dringliche Ermahnungen, und als darauf der Marques Donna Anna ein Ständchen bringt, entlehnt er dessen Mantel, angeblich um sich zu einem seiner vielen Schätzchen zu schleichen, benutzt aber diese Verkleidung um bei Donna Anna Einlaß zu finden. Als diese der Täuschung inne wird, ruft sie um Hülfe; ihr Vater vertritt mit gezücktem Degen Don Juan den Weg und fällt von seiner Hand. Kaum ist der Mörder entflohen, stellt sich de la Mota zum Rendezvous ein, der mit seinem Gefolge herbeieilende König findet ihn, hält ihn für den Mörder und befiehlt ihn hinzurichten, dem gefallenen Comthur aber ein prachtvolles Leichenbegängniß auszurüsten und ein Denkmal zu errichten. — [Ländliche Gegend.] Patricio feiert seine Hochzeit mit Aminta, als Don Juan auf der Durchreise sich als Gast anmeldet, sogleich seinen Platz neben der Braut nimmt und die Eifersucht des Bräutigams rege macht.

Dritter Tag. Der eifersüchtige Patricio wird von Don Juan durch die Vorspiegelung, Aminta habe sich ihm früher schon ergeben und ihn zur Störung der Hochzeit hinbeschieden, zum Verzicht bewogen; durch ein förmliches Eheversprechen erwirbt er die Einwilligung ihres Vaters und nach längerem Widerstreben Aminta's Gunst. — [Die Seeküste.] Isabella, auf des Königs Geheiß zur Vermählung mit Don Juan angelangt, trifft dort Tisbea, welche ihr Don Juans Verrath klagt und um beim König Recht zu suchen mit ihr nach Sevilla zieht. — [Sevilla.] Don Juan, dem Catalinon berichtet, wie die von ihm Getäuschten vereinigt Rache fordern, gewahrt die Statue des Comthur mit der Inschrift:

Für erlittenen Schimpf und Spott
Harrt ein Edler hier auf Rache:
Den Verräther strafe Gott!

Das reizt seinen Uebermuth, er zupft die Statue am Bart und ladet den Comthur zum Abendessen, damit er sich an ihm rächen könne. — Während er sich bei Tafel mit seinen Dienern unterhält, erscheint zu deren Entsetzen die Statue und verweilt schweigend, während jene essen, trinken und singen. Allein gelassen mit Don Juan ladet der Comthur diesen zum Abendessen zu sich in die Capelle, der mit Handschlag und auf Ritterwort sich einzustellen verspricht und den Schauer, welchen er unwillkürlich empfindet, wegzuräsonniren sucht. — [Pallast.] Der König verspricht Don Diego, daß er Don Juan zum Grafen von Lebrija erheben und mit Isabella vermählen, auch auf Donna Anna's Bitten den Marques begnadigen und ihr zum Gemahl geben wolle. Don Ottavio erbittet vom König die Erlaubniß zum Zweikampf mit Don Juan, für welchen sein Vater einzutreten als Ritter bereit ist; der König befiehlt Versöhnung. Als er fort ist, kommt Aminta mit ihrem Vater, um ihr Recht auf Don Juans Hand vor dem König geltend zu machen, Ottavio verspricht ihnen seinen Beistand. — [Straße.] Don Juan, vom König begnadigt und im Begriff mit Isabella sich zu vermählen, will vorher dem Comthur sein Wort halten und tritt in die Kirche, wo Ulloa ihn und Catalinon zum Mahl nöthigt: Skorpionen und Schlangen sind die Gerichte,

essigsaure Galle der Wein, ein Bußgesang die Tafelmusik. Nach der Tafel erfaßt der Comthur Don Juans Hand, vergebens sucht dieser sich loszumachen; „dich soll nach ew'gem Rathschluß" ruft der Comthur ihm zu

> Eine Todtenhand bestrafen[89].
> Daß auf diese Art du büßest
> Das ist Gottes Richterspruch:
> Solcher Lohn für solche Thaten!

Don Juan stürzt todt nieder und versinkt mit der Statue. — [Pallast.] Der König will die Vermählung vollziehen, da treten neben Isabella auch Aminta und Tisbea auf um ihre Ansprüche auf Don Juans Hand geltend zu machen, und der Marques enthüllt den von Don Juan an ihm begangenen Verrath. Der König will nun Gerechtigkeit gegen ihn üben, als Catalinon eintritt und Don Juans schreckliches Ende berichtet. Ottavio reicht darauf Isabella, de la Mota Donna Anna, Patricio der Aminta die Hand und „es hat so der Gast von Stein sein Ende".

Das Drama, dem hier freilich aller Duft und Glanz der poetischen Darstellung abgestreift ist, trägt in merkwürdiger Weise den Stempel der Zeit und der Nation, welcher es angehört. Die Freiheit und Lockerheit, mit welcher die Liebesverhältnisse behandelt und besprochen werden, ist ganz offenbar dem Leben jener Zeit eigen und bekommt durch einen Zug von ritterlicher Kühnheit ein eigenthümliches Gepräge; das Publicum, welches in diesen Darstellungen den Spiegel seiner Sitten sah, nahm um so weniger Anstoß daran, als den Sünder die Strafe ereilte[90]. Dies letztere Moment wird durch einige Züge echt katholischer Anschauung noch besonders hervorgehoben, wie wenn Don Juan dem steinernen Comthur, den er doch im übermüthigsten Hohn eingeladen hatte, sagt:

> Was willst du, Gespenst, Vision,
> Leidest du im Fegefeuer?
> Forderst du Satisfaction?
> Was begehrst du? ich verpfände
> Dir mein heilig Ehrenwort,
> Das zu thun was du gebietest.
> Weilst du nicht an Gottes Thron?
> Fährst in Sünden du dahin?

89 Als Don Juan der Aminta die Ehe zuschwört, sagt er mit zweideutigem Spott:

> Wird mein Wort je im geringsten
> Falsch befunden — nun so mag mich
> Eine Leichenhand vernichten.

90 Schack, der hierüber einsichtig handelt (a. a. O. II S. 569 ff.), führt an, daß in einer der Druckerlaubnisse vor Tirso's Werken gesagt werde, es sei nichts in

Worauf es von großer Wirkung als dieser, da Don Juan ihm leuchten will, erwiedert

Laß das, mich erleuchtet Gott.

Und als Don Juan sieht daß er verloren ist, bittet er um einen Beichtiger, worauf der Comthur entgegnet

Allzuspät ist dies Verlangen!

und Don Juan stirbt. Die vielfach verschlungene Handlung ist freilich sehr ungleich ausgeführt und ebenso auch die Charaktere. Unter den Frauen sind Tisbea, in welcher die Leidenschaft und Aminta, in welcher naive Einfalt geschildert wird, sehr anziehend und eigenthümlich, unter den Männern tritt neben Don Juan, der kräftig und frei gezeichnet ist, besonders sein Diener Catalinon, wie der in den spanischen Dramen nie fehlende Gracioso genannt ist, hervor. Er ist mit großer Mäßigung und Feinheit gehalten, weder mit seiner Feigheit, noch mit seiner Moral oder seinem Witz drängt er sich in den Vordergrund vor seinen Herrn, dessen Schatten er zu sein scheint. Allerdings erhebt er sich in den Geisterscenen auch nicht zu einem großartigen Humor.

Bei dem Einfluß, welchen das spanische Theater auf das italiänische übte[91], ist es nicht zu verwundern daß auch Tirso's Drama nach Italien wanderte. Nach Riccoboni wurde es schon bald nach 1620 auf die italiänische Bühne verpflanzt[92]. Die erste durch den Druck bekannt gewordene Bearbeitung ist von Onofrio Giliberti, unter dem Titel Il convitato di pietra 1652 in Neapel aufgeführt, ihr folgten später unter demselben Titel andere von Giacinto Andrea Cicognini (1670) und Andrea Perucci (1678)[93]; überhaupt wurde der Gegenstand heimisch auf den italiänischen Bühnen und erhielt sich in seiner Popularität[94].

Die italiänischen Schauspieler, welche in Paris auf dem Theater des hôtel de Bourgogne eingebürgert waren, hatten nach üblicher Sitte einen Schauspieler, der den ausführlichen Plan der Stücke für die Aufführungen modelte, die Ausführung auf der Bühne war frei. Dieser legte im Jahr 1657 die Bearbeitung Giliberti's ihrem improvisirten Convitato di pietra zu Grunde, welches auch hier außerordentlichen

denselben enthalten, das gegen die guten Sitten verstoße und nicht als treffliches Beispiel für die Jugend dienen könne.

91 v. Schack a. a. O. II S. 679 f.

92 Riccoboni hist. du théâtre ital. I p. 47.

93 Castil-Blaze (a. a. O. S. 263 f.) hat die Ausgaben verzeichnet.

94 Goldoni mém. I p. 163 f. Erimeno l'orig. d. musica p. 430.

Zulauf fand [95]. In fünf Acten sind die Hauptsituationen des spanischen Drama, sehr vereinfacht und noch mehr vergröbert, zusammengestellt um Arlecchino, der hier als Don Juans Diener erscheint, in den Vordergrund zu stellen und ihm für die gewagtesten Lazzi aller Art Veranlassung zu geben.

Der erste Act stellt die Verführung Isabella's in Neapel dar; Don Pedro, ihr Vater und Don Juans Oheim, verabredet sich mit ihr Don Ottavio, ihren Geliebten, als Verführer anzugeben, was diesen zur Flucht zwingt [96]. Im zweiten Act schwimmen Arlecchino und Don Juan ans Land — eine sehr beliebte, mit Späßen reich verbrämte Scene —, wo die schöne Fischerin Rosalba von Don Juan verführt wird. Mit Hohn verweist er sie wegen ihrer Ansprüche auf seine Hand an Arlecchino, der vor ihr die lange Liste der Geliebten seines Herrn entrollt; er pflegte diese Rolle so zu handhaben, daß das Ende derselben ins Parterre herunterfiel und forderte wohl gar die Zuschauer auf nachzusehen, ob sie Bekannte und Angehörige darauf fänden. Verzweiflungsvoll stürzt sie sich ins Meer [97]. Der dritte Act zeigt Ottavio am Hofe von Castilien in großer Gunst, im Begriff sich mit Donna Anna zu vermählen; er hat Pantalon zum Begleiter, mit dem Arlecchino seine gewohnten Späße treibt. Don Juan fängt das Billet auf, in welchem Donna Anna Ottavio zu sich einladet, schleicht sich darauf bei ihr ein, während Arlecchino Schildwache steht, und tödtet beim Entweichen den Comthur, ihren Vater. Im vierten Act verlangt Donna Anna beim König Rache; es werden 6000 Thaler Belohnung auf die Entdeckung des Mörders ausgesetzt; Arlecchino hat nicht übel Lust sie zu verdienen, was zu spaßhaften Scenen zwischen ihm und Pantalon Veranlassung giebt. Im fünften Act findet man Don Juan vor der Statue des Comthur, die er höhnt; Arlecchino muß sie zur Tafel laden, sie nickt mit dem Kopfe, Don Juan wiederholt die Aufforderung, die Statue antwortet. Das Gastmahl bei Don Juan giebt durch Arlecchino's Gefräßigkeit und Schlauheit zu vielen Späßen Anlaß, die auch nach dem Erscheinen des Comthurs fortgesetzt werden, welcher mit der an Don Juan gerichteten Einladung scheidet. Der König, von Don Juans Freveln unterrichtet, will ihn ergreifen und strafen lassen; ehe er entflieht, sucht er den Comthur in der Kirche auf und wird von diesem in den Abgrund gezogen. Im Schlußtableau sah man Don Juan in der Hölle brennen, der seine Qualen und seine Reue aussprach.

95 Cailhava, der einen Plan des Convitato mittheilt (a. a. O. II p. 186 ff.), bemerkt, er habe bei verschiedenen Aufführungen wohl kleine Abänderungen z. B. Scenenversetzungen wahrgenommen, aber im Wesentlichen immer dasselbe Stück gefunden. Ausführlicher analysirt Castil-Blaze (a. a. O. I p. 192 ff.) den Plan eines in Einzelnheiten etwas abweichenden, offenbar späteren Stücks.

96 Das Stück bei Castil-Blaze läßt dies Abenteuer aus und beginnt mit Donna Anna und der Ermordung des Comthurs.

97 Der Entwurf bei Castil-Blaze schiebt hier die Bauernhochzeit ein.

Placatevi d'Averno
Tormentatori eterni!
E dite per pietade
Quando terminaran questi miei guai?

worauf die Höllengeister ihm zuriefen: Mai![98]

Diese Farce fand unerhörten Beifall. Im Jahre 1673 wurde eine durch Zusätze und neue Decorationen reicher ausgestattete Reprise (aggiunta al Convitato di pietra) ausdrücklich angekündigt[99]. Auch brachte die neue italiänische Gesellschaft des Herzogs von Orleans das improvisirte Convitato di pietra 1717 gleich wieder auf die Bühne, das im Jahre 1743 erneuert wurde[100]. Das veranlaßte einen Wetteifer der französischen Schauspieler, die sich ein Zugstück der Art nicht entgehen lassen wollten[101]. Dorimon führte zuerst eine Bearbeitung des Stücks von Giliberti unter dem Titel Le festin de Pierre[102] ou Le fils criminel im Jahr 1658 in Lyon auf, als Ludwig XIV dort mit der Prinzessin von Savoyen zusammentraf, und darauf auch in Paris auf dem Theater de la rue des quatre vents im Jahr 1661. Allein hier war ihm schon de Villiers zuvorgekommen, der seine tragi-comédie unter gleichem Titel und in fast wörtlicher Uebereinstimmung bereits im Jahr 1659 auf dem Theater des hôtel de Bourgogne aufführen ließ[103]. Don Juans bekümmerter Vater, der dem Uebermuth seines Sohnes und den Späßen des Bedienten ausgesetzt ist, tritt gleich zu Anfang des Stücks auf. Später verwechselt Don Juan mit seinem Diener Philippin die Kleider um der Justiz zu entgehen, zwingt einem Eremiten seine Kutte ab und tödtet in dieser Verkleidung Don Philippo (Ottavio) den Geliebten der Amarillis (Donna Anna). Nachdem der Comthur bei ihm zu Gast gewesen ist und ihn zu sich eingeladen hat, verführt Don Juan noch eine neuvermählte junge Frau und begiebt sich dann in die Kapelle, wo er an der Tafel des Comthur vom Blitz erschlagen wird.

98 Dieser Schluß allein war schriftlich überliefert, alles übrige wurde improvisirt.

99 Castil-Blaze a. a. O. I p. 243.

100 Dictionn. des théâtres de Paris II p. 539.

101 Die französischen Stücke sind verzeichnet im Dictionnaire des théâtres de Paris II p. 540 ff.

102 Dieser absurde Titel, der auf einem Uebersetzungsfehler (convitato — convié) beruht, hat sich nicht bloß in Frankreich lange erhalten, auch nachdem ihn de Visé (Mercure galant 1677 I p. 32) gerügt hatte; sondern in Deutschland den durch einen neuen Fehler noch unsinniger gewordenen „Das steinerne Gastmahl“ hervorgerufen, welcher im vorigen Jahrhundert durchaus üblich war.

103 In demselben Jahr 1659 wurde auch Tirso's Originaldrama von spanischen Schauspielern in Paris aufgeführt (Castil-Blaze a. a. O. p. 247).

Moliere konnte sich der Aufforderung nicht entziehen einen so günstigen Stoff auch für seine Gesellschaft zu benutzen; sein Don Juan ou Le festin de pierre wurde am 15. Febr. 1665 zuerst im Theater des Palais Royal aufgeführt. Der Spaßmacherei der Italiäner gegenüber wollte er den Gegenstand in die Sphäre der eigentlichen Komödie erheben und verwischte dadurch die letzte Spur von dem national-historischen Charakter des spanischen Drama. Die sinnliche Leidenschaft und die ritterliche Kühnheit sind verschwunden. Moliere's Don Juan ist ein kaltblütiger Egoist in der Liebe wie im Unglauben, ein aufgeklärter Räsonneur, auch wo er seine Ehre als Cavalier mit persönlichem Muthe wahrt; sein Diener Sganarelle räsonnirt ebenso moralisch als der Herr unmoralisch, ist aber ein ebenso großer Egoist, nur ein feiger. Die frappanten Situationen, an denen das Original so reich ist, werden nur erzählt wie die Verführung der Donna Anna und die Ermordung des Comthur, oder sie haben durch eine neue Wendung ihr lebhaftes Colorit verloren, wie das Abenteuer mit der Fischerin und Bäuerin; alles Anstößige, den feineren Ton der Komödie Verletzende sollte vermieden werden. Dagegen ist im Interesse der Moralität alles darauf angelegt dem Don Juan Gelegenheit zur Reue und Buße zu geben; je mehr Moral ihm von allen Seiten gepredigt wird, desto hartnäckiger beharrt er auf seinem Sinn. Gegen die hierin angestrebte Wahrheit der psychologischen Entwickelung sticht die Katastrophe um so greller ab; ein Sünder dieser Art kann nicht durch einen Geist geholt werden. Zum Beschluß läßt Moliere Don Juan auch noch durch ein Gespenst warnen, das als Frau erscheint und sich in die Gestalt der Zeit mit der Sense verwandelt; das war eine Allegorie im Geschmack jener Zeit, die aber den steinernen Gast überflüssig machte. Einzelne Situationen, wie das Abenteuer auf dem Lande, die Scene mit dem Kaufmann sind vortrefflich ausgeführt, an feinen Zügen fehlt es nirgend; je besser etwas gelungen ist, desto weniger pflegt es den eigentlichen Don Juan anzugehen. Moliere's Don Juan, der bei seinen Lebzeiten auch nicht gedruckt worden ist, wurde nur funfzehnmal gegeben. Später fand die Bearbeitung in Versen, welche Thomas Corneille dem Stücke Moliere's angedeihen ließ, zuerst im Jahr 1677 gegeben, Beifall und hielt sich auf der Bühne, bis erst im Jahr 1847 Moliere's Komödie an deren Stelle trat [104].

Angeregt durch Moliere führte Goldoni die mauvaise piece

104 Castil-Blaze a. a. O. I p. 246.

espagnole, die er immer nur mit Entsetzen hatte ansehen können, 1736 in Venedig in der würdigeren Gestalt einer regelmäßigeren Komödie Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto auf.

Im ersten Act wird Donna Anna gegen ihre Neigung, nach dem Willen ihres Vaters, mit Don Ottavio verlobt. Der zweite Act zeigt Elisa, ein junges Bauermädchen, welche von ihrem Geliebten Carino Abschied nimmt; gleich darauf erscheint Don Juan von Räubern ausgeplündert und gewinnt ihre Gunst; Carino überrascht sie beim Abschied, allein Elisa weiß den eifersüchtigen Bräutigam zu besänftigen. Isabella, welche von Don Juan in Neapel verführt worden ist, folgt ihm als Mann verkleidet; sie kommt mit Ottavio, der sie unterwegs aus den Händen von Räubern befreit hat, im dritten Act nach Sevilla. Als Donna Anna erfährt, daß jene ein Frauenzimmer ist, ergreift sie diesen Vorwand um Ottavio's Hand auszuschlagen. Isabella, welche dort Don Juan trifft, zwingt ihn, da er sie verläugnet, sich mit ihr zu schlagen; man kommt darüber zu, aus Scham verstummt sie auf alle Fragen um nähere Auskunft und Don Juan giebt sie nun für eine Wahnsinnige aus. Elisa sucht ebenfalls Don Juan auf, Carino warnt ihn vor derselben, da sie auch ihm treulos geworden sei; Don Juan erklärt sich bereit ihm Elisa abzutreten, aber dieser mag sie jetzt auch nicht. Im vierten Act macht Don Juan Donna Anna eine Liebeserklärung, die sie nicht ungünstig aufnimmt, indem sie ihn auf die Einwilligung ihres Vaters verweist. Er sucht aber auf der Stelle mit gezücktem Dolch ihre Gunst zu erringen, sie ruft um Hülfe, der Vater eilt mit blankem Degen herbei und wird von Don Juan getödtet, der die Flucht ergreift. Man beschließt ihn zu verfolgen und die Gerechtigkeit des Königs wider ihn anzurufen. Im fünften Act verspricht ihm Elisa seine Befreiung, da sie Verwandte unter der Polizei habe, wenn er sie heirathen wolle; Isabella tritt dazwischen und zwingt ihn von Neuem sich mit ihr zu schlagen; Donna Anna in Trauerkleidern verlangt Rache, Don Juan macht seine Leidenschaft für sie so geschickt geltend, daß sie ihm verzeihen will. Da kommt ein Brief vom König von Neapel, welcher Don Juans Bestrafung verlangt und Isabella's Geheimniß enthüllt. Don Juan der sich rettungslos verloren sieht, bittet Carino ihn zu tödten; ein Blitz erschlägt ihn vor dem Mausoleum des ermordeten Comthurs.

Goldoni berichtet[105], das Publicum sei anfangs überrascht gewesen und habe nicht gewußt ce que voulait dire cet air de noblesse que l'auteur avait donné à une ancienne bouffonnerie. Aber man habe bald erfahren, daß die kokette Elisa das getreue Portrait der Schauspielerin Elis. Passalacqua sei, welche diese Rolle gab, und daß Goldoni sich an ihr habe rächen wollen, weil sie ihre Gunst ihm und dem Schauspieler Vitalba zugleich geschenkt habe; nun sei

105 Goldoni mém. I, 29 p. 163 ff.

man für das Stück interessirt worden und habe sich überzeugt, que le comique raisonné était préférable au comique trivial.

Von einer ganz anderen Seite her hatte Rosimond den Stoff aufgefaßt, als er im Jahr 1669 seine tragi-comédie Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroyé auf dem Theater du Marais aufführen ließ. Auf diesem Theater wurden damals glänzende Decorations- und Spektakelstücke, oft gegen hohe Eintrittspreise, gegeben. Zu einem solchen hatte Rosimond das Stück bearbeitet und dabei die Vorsicht beobachtet die Handlung in heidnische Zeiten zu verlegen, um ungestraft seinen Atheisten prahlen zu lassen[106]. Noch im Jahr 1746 wurde Le grand festin de Pierre in Paris als Pantomime gegeben[107] und hat sich auf den kleinen Volks- und Marionettentheatern fortwährend erhalten.

Auch in England erschien bald darauf Don Juan auf der Bühne. Ob Thomas Shadwell in seinem Libertine destroyed, welcher 1676 aufgeführt wurde, das spanische Original oder italiänische oder französische Bearbeitungen vor Augen hatte, kann ich nicht beurtheilen. Das Stück hatte großen Erfolg, allein Don Juans Niederträchtigkeit war so entsetzlich, die Katastrophe so schrecklich, as to render it little less than impiety to represent it on the stage[108].

Im Jahr 1725 bearbeitete Antonio de Zamora, Kammerherr König Philipps V, denselben Gegenstand unter dem Titel Non hay deuda que no se pague y convidado de piedra. „Diese Umarbeitung, welche von vieler Geschicklichkeit zeugt, hat schon fast ganz die Gestalt, die wir aus der Oper kennen; die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel sind darin weggefallen und Zamora beginnt wie der Verfasser des Operntextes mit der Ermordung des Comthurs“[109].

In Deutschland gehörte Don Juan oder das steinerne Gastmahl wenigstens seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zum stehenden Repertoire der improvisirenden Schauspieler. Prehauser, der berühmte Hanswurst des Wiener Theaters, machte 1716 seinen ersten dramatischen Versuch als Don Philippo im steinernen Gastmal[110], Schröder trat 1766 in Hamburg als Sganarell

106 Cailhava a. a. O. II p. 193.
107 Dictionn. des théâtres II p. 542.
108 Dav. Erskine Baker Biographia dramatica (Lond. 1782) II p. 188. Th. Shadwell, poeta laureatus unter Wilhelm III, lebte 1640—1692.
109 v. Schack a. a. O. III S. 469.
110 Müller Abschied S. 63.

im Don Juan auf „und übertraf hochgespannte Erwartungen“[111]. Dies mochte eine Bearbeitung des Moliereschen Don Juan sein, allein schon 1742 findet sich auf dem Repertoire der Ackermannschen Gesellschaft ein Nachspiel Don Juan[112] und 1769 wurde von derselben ein pantomimisches Ballet Don Juan gegeben[113]. In Wien aber wurde bis zum Jahr 1772 ein improvisirtes steinernes Gastmahl regelmäßig in der Allerseelenoctav aufgeführt[114], ein Beweis, daß man das lockere Leben Don Juans mit Vergnügen ansah und die Moralität für vollständig gewahrt hielt, da den Verbrecher schließlich nach einer langen Bußrede der Teufel holt[115]. Die Traditionen dieser Burlesken laufen im Puppenspiel aus, das sich diesen Gegenstand nicht hat nehmen lassen. Natürlich wird Hanswurst hier völlig zur Hauptperson, die Liebesabenteuer Don Juans treten vor seinen Mordthaten zurück; die Namen weisen wie die Hauptsituationen auf die französischen Bearbeitungen des italiänischen Stücks als vornehmliche Quelle hin, die aber von vielen Seiten her meist sehr trübe Zuflüsse erhalten hat[116].

In Paris wurde auch der erste Versuch gemacht Don Juan als Oper zu behandeln. Le Tellier führte im Jahr 1713 au jeu d'Octave eine komische Oper Le festin de Pierre in drei Acten und en vaudevilles sans prose auf dem Theater de la foire S. Germain auf[117]. Sie fand großen Beifall, man nahm aber Anstoß, daß bei dieser Gelegenheit zum Schluß die Hölle vorgestellt wurde und verbot die Oper; allein nach wenig Tagen, wird berichtet, le magistrat mieux informé révoqua cette sentence[118]. Das Stück entsprach im Wesentlichen den schon bekannten, einige neue Späße waren hineingebracht und

111 Meyer L. Schröder I S. 153. Vgl. II, 2 S. 55. 144.

112 Meyer a. a. O. II, 2 S. 44.

113 Meyer a. a. O. II, 2 S. 179. Schütze Hamburg. Theatergesch. S. 375.

114 [Oehler] Geschichte des ges. Theaterwesens zu Wien S. 328.

115 Sonnenfels ges. Schr. III S. 139. Pohl theilte mir eine ohne Orts- und Jahresangabe gedruckte Inhaltsangabe mit „Das steinerne Gastmahl oder die redende Statue sammt Arie welche Hanns-Wurst singet, nebst denen Versen des Eremiten und denen Verzweiflungs-Reden des Don Juans bey dessen unglückseligen Lebens-Ende“.

116 Drei Puppenspiele aus Augsburg, Straßburg, Ulm sind bei Scheible (Das Kloster III S. 699 ff.) abgedruckt; sie sind sehr mittelmäßig. Der Molieresche Don Juan als Singspiel für Puppen wurde 1774 in Hamburg aufgeführt (Schletterer deutsch. Singsp. S. 152).

117 Dictionn. des théâtres II p. 540 ff.

118 Mém. sur les spectacles de la foire I p. 153 f.

die Couplets führten, nach den mitgetheilten Proben zu urtheilen, eine ziemlich freie Sprache.

Im Jahr 1761 wurde ein Ballet Don Juan mit Musik von Gluck in Wien aufgeführt[119]. Das Programm[120] weist vier Abtheilungen auf, deren jede eine Hauptsituation darstellte, die durch mannichfache Tänze ausgeführt und belebt waren. Leider reichen die Andeutungen nicht aus um die Musik, welche aus einzelnen, meist kurzen und nicht ausgeführten Tanzstücken besteht, im Detail auf die scenische Darstellung zurückzuführen.

In der ersten Abtheilung bringt Don Juan seiner Geliebten Donna Anna ein Ständchen, welche ihm Einlaß gewährt; von ihrem Oheim drinnen überrascht flüchtet er auf die Straße und tödtet seinen Verfolger. In der zweiten ist großes Fest bei Don Juan, Donna Anna ist zugegen und tanzt mit ihm ein pas de deux; die Erscheinung der Statue verjagt die Gäste. Nach kurzem Verweilen ladet der Comthur Don Juan zu sich ein, dieser sagt zu und geleitet ihn hinweg. Mittlerweile sammeln sich die Gäste wieder, verlassen aber von neuem Schrecken ergriffen das Haus; Don Juan schickt sich an, da auch sein Diener trotz aller Drohungen mitzugehen verweigert, allein den Comthur aufzusuchen. Der dritte Theil spielt im Mausoleum; der Comthur sucht auf alle Weise Don Juan zur Reue zu bewegen und stürzt ihn endlich in den Abgrund. In der letzten Abtheilung wird Don Juan in der Unterwelt von den Dämonen gepeinigt, verzweiflungsvoll sucht er vergebens zu fliehen, sich zu widersetzen, bis er sich ihnen endlich ergiebt und von den Flammen verzehrt wird[121].

Zehn Jahre vor Mozarts Don Giovanni war bereits in Wien (zuerst 21. Aug. 1777) und in Prag ein dramma tragicomico unter dem Titel Il convitato di pietra osia il dissoluto aufgeführt worden; der Componist war Vinc. Righini[122]. Der Inhalt ist in der Kürze folgender[123].

---

119 Schmid Gluck S. 83. Castil-Blaze vermuthet (a. a. O. I p. 265), dieses Ballet sei 1758 in Parma geschrieben. Sara Goudar in ihren Remarques sur la musique italienne et sur la danse (Paris 1773) schrieb über Gluck: Gluck, Allemand comme Hasse, l'imita (Jomelli); quelquefois même le surpassa, mais souvent il fit mieux danser que chanter. Dans le ballet de Don Juan ou le festin de Pierre il composa une musique admirable (oeuvr. mél. II p. 12).

120 Abgedruckt vor Wollanks Klavierauszug und bei Lobe Flieg. Blätt. f. Mus. I S. 122 ff.

121 In Neapel wurde 1780 ein Ballet Il convitato di pietra gegeben (Signorelli stor. crit. d. teatri X, 2 p. 172).

122 Auch in Braunschweig wurde diese Oper im Jahr 1782 aufgeführt (Cramer Mag. f. Musik I S. 474).

123 Das in Wien gedruckte Textbuch, das auch Kablert verlag, hat auf dem Titel den Zusatz da rappresentarsi ne' teatri privilegiati di Vienna l'anno 1777.

Die Fischerin Elisa und ihr Geliebter Ombrino retten Don Giovanni und seinen Diener Arlechino aus den Fluten. Don Giovanni, der in Neapel Isabella, Tochter des Duca d'Altamonte verführt hat und entflohen ist, gewinnt rasch die Liebe der leichtgläubigen Elisa. Der Commendatore di Loioa, siegreich heimgekehrt, wird von Don Alfonso im Namen des Königs von Castilien begrüßt, der zu seiner Ehre seine Statue errichtet hat und seine Tochter Donna Anna mit dem Duca Ottavio zu vermählen verheißt. Donna Anna weigert sich trotz der heftigen Bedrohung ihres Vaters. — Don Giovanni, dessen Verbrechen und Flucht Don Alfonso angezeigt worden ist, begiebt sich mit Arlechino in das Haus des Commendatore, wo Donna Anna ihr Kammermädchen Lisette entlassen hat, um sich zu entkleiden. Er sucht sie zu entführen, sie widersetzt sich seiner Gewaltthätigkeit und erkennt ihn; darüber kommt der Commendatore zu und fällt im Zweikampf. Donna Anna findet die Leiche und schwört dem Mörder Rache. — Im zweiten Aufzug beschließt Don Giovanni zu fliehen und befiehlt Arlechino im Wirthshaus alles vorzubereiten und ein Mahl zu bestellen. — Isabella, welche Don Giovanni nachgereist ist, erhält von Don Alfonso das Versprechen seiner Bestrafung. — Don Giovanni sucht, von Gewissensbissen ergriffen, Ruhe und Zuflucht im Mausoleum des Commendatore und schläft neben seiner Statue ein. Dort findet ihn die trauernde Anna, deren Liebe und Mitleid er vergebens zu erregen sucht. Arlechino fordert ihn auf ins Wirthshaus zu kommen, wo alles bereit sei; er muß die Statue zu Gast laden, die Antwort derselben versetzt Don Giovanni in die bedenklichste Stimmung. — Arlechino liebelt im Wirthshaus mit der Wirthin Corallina. — Donna Anna erhält von Don Alfonso die Zusicherung nachdrücklicher Verfolgung und Bestrafung Don Giovanni's. — Dieser speist, bedient von Corallina und dem Kellner Tiburzio, in heiterer Laune mit Arlechino; er bringt einen Toast auf das geneigte Publicum, Arlechino auf die schönen Mädchen — in deutschen Versen! — aus. Die Statue erscheint ohne etwas zu genießen, ladet Don Giovanni, der zusagt, ein und verschwindet; mit der größten Ausgelassenheit wird das Mahl beendet. — Im dritten Act ist Don Giovanni mit Arlechino beim Commendatore im Trauerzimmer zu Gast, er weigert sich zu büßen und wird vom Abgrund verschlungen. — Don Alfonso und Donna Anna werden durch Arlechino von diesem Ausgang unterrichtet. — Don Giovanni wird in der Hölle von Furien gepeinigt.

Das Libretto ist der Anlage wie der Ausführung nach das einer ganz gewöhnlichen opera buffa.

Im Jahr 1787 wurde in Venedig im Theater von S. Mose Il convitato di pietra von Giuf. Gazzaniga gegeben, fand Beifall und große Verbreitung. Die Oper wurde in Ferrara, 1788 in Bergamo[124] und in Rom aufgeführt, „vier Wochen lang jeden Abend, daß Niemand leben konnte, der Don Juan nicht hatte in der Hölle

124 Castil-Blaze a. a. O. I p. 267.

braten und den Gouverneur als seligen Geist nicht hatte gen Himmel fahren sehen"[125]; 1789 in Mailand, 1791 in Paris, wo sie trotz des brillanten Spektakels am Schluß mäßigen Erfolg hatte[126], 1794 trotz da Ponte's Widerspruch in London[127]. Das Textbuch aufzufinden ist nicht gelungen, Bruchstücke einer Partitur in Wien[128], welche Sonnleithner hervorgezogen hat[129], geben wenigstens darüber Aufschluß, daß da Ponte dies Libretto stark benutzt hat, wenn nicht etwa beiden eine gemeinsame Quelle vorlag.

Pasquariello steht verdrießlich Schildwacht vor dem Hause des Comthur, als Don Giovanni herausstürzt und sich von Donna Anna loszumachen sucht, die sich bemüht ihm die Maske abzureißen und ihren Vater zu Hülfe ruft; dieser erscheint und fällt im Zweikampf, mit dem Terzett der Männer schließt die Introduzione. (Eine Ouverture ist nicht da). Nach einem kurzen Gespräch flieht Don Giovanni mit Pasquariello. Donna Anna eilt mit ihrem Bräutigam Duca Ottavio herbei und findet zu ihrem Entsetzen die Leiche ihres Vaters [begleitetes Recitativ]; gefaßter berichtet sie ihm ausführlich den Ueberfall Don Giovanni's und erklärt, daß sie sich in ein Kloster zurückziehen werde, bis Ottavio den Mörder entdeckt und bestraft haben werde [Arie][130]; wozu dieser mit Betrübniß bereit ist [Arie]. — Don Giovanni, der Donna Ximena in einem Casino erwartet, unterhält sich mit Pasquariello, als Donna Elvira in Reisekleidern auftritt, welche in Burgos von Don Giovanni verführt und ver-

125 Goethe Briefw. m. Zelter II S. 160.

126 Musik. Monatsschr. S. 122.

127 da Ponte mem. II, 1 p. 28.

128 Das Manuscript (vielleicht Autograph) im Archiv des Vereins der Musikfreunde in Wien führt den Titel Il convitato di pietra Atto solo del Sgr. Giuseppe Gazaniga. In S. Moisè 1787. Daneben steht das Personenverzeichniß

Primma Donna
Da Anna, poi *Maturina*
Altra Donna
Da Elvira
Seconda
Da Ximena
Primo Mezzo Carattere
D. Giovanni [Tenor]
Primo Buffo
Pasquariello [Baß]
Duca Ottavio [Tenor], poi *Contadino* nel Coro
Il Commendatore [Baß], poi *Biagio* poi *la Statua*
Lanterna servitore [Tenor], e *Contadino* nel coro.

Vorhanden ist noch der größte Theil des Seccorecitativs, fünf Stücke in Partitur, vier Arien in der Singstimme mit dem Baß.

129 Recensionen 1860 Nr. 38 S. 588 ff.

130 Daß sie nicht wieder auftritt geht daraus hervor, daß die Sängerin die Partie der Maturina übernahm.

lassen ihm nachgereist ist [Arie]. Als man sich gegenseitig erkennt, verweist Don Giovanni sie wegen der Gründe seiner Abreise an Pasquariello und entfernt sich. Dieser legt ihr die Liste der Geliebten seines Herrn vor [Arie]; sie will ihr Recht verfolgen oder Rache nehmen. — Don Giovanni kommt im Liebesgespräch mit Ximena und versichert sie auf ihre eifersüchtigen Fragen seiner Treue [Arie]. Ein ländliches Brautpaar Biagio und Maturina feiert seine Hochzeit [Chor und Tarantella]. Pasquariello macht der Braut den Hof, muß aber vor dem hinzukommenden Don Giovanni zurücktreten, der den Bräutigam grob behandelt, so daß dieser unmuthig weggeht [Arie]. Durch Schmeicheleien und ein Eheversprechen bethört Don Giovanni Maturina. Nun fehlen zwei Scenen (14 und 15). Dann tritt der eifersüchtige Biagio auf, den aber Maturina wieder zu begütigen weiß [Scena und Rondo]. Ximena verlangt von Pasquariello Auskunft über seinen Herrn, und ist sehr erfreut, als er sie über dessen Treue beruhigt [Arie]. Don Giovanni wird von Donna Elvira, Ximena und Maturina zugleich ausgefragt und weiß sie zu beruhigen, indem er jeder sagt, die anderen seien vor Liebe zu ihm verrückt [131]. — Duca Ottavio läßt im Mausoleum, das der Comthur bei Lebzeiten hatte errichten lassen, die Inschrift unter die Statue setzen. Don Giovanni kommt mit Pasquariello das Grabmal in Augenschein zu nehmen und zwingt ihn die Statue zum Mahl einzuladen [Duett]. Der Koch Lanterna wartet auf Don Giovanni, Elvira kommt und empfängt den mit Pasquariello heimkehrenden Don Giovanni mit ernsthaften Ermahnungen zur Reue, die er höhnisch abweist, worauf sie ihn verläßt um in ein Kloster zu gehen. Heiter geht Don Giovanni zu Tisch unter Tafelmusik [Concertino]; Pasquariello muß sich zu ihm setzen, während Lanterna aufwartet, sie bringen Toasts auf die Stadt Venedig und ihre schönen Damen aus [132]. Da klopft es, zum Entsetzen der beiden Diener erscheint der Comthur. Don Giovanni heißt ihn willkommen und fordert Pasquariello auf ihn zu unterhalten; als ihn der Comthur zu sich einladet, verspricht er zu kommen und giebt ihm die Hand darauf, weist aber seine Mahnung zur Buße zurück und verfällt den Höllengeistern zur Peinigung [133].

Ein convitato di pietra von Tritto kenne ich nur aus Fétis, der es ins Jahr 1783 setzt [134].

131 Hier muß das Quartett Non ti fidar o misera eingelegt worden sein, welches Cherubini für die Aufführung in Paris 1792 componirte (Scudo crit. et litt. mus. I p. 181. not. de manuscr. autogr. de Cherubini p. 12, 101).

132 Für eine Aufführung in Ferrara ist Ferrara an die Stelle von Venezia gesetzt.

133 Atto solo ist auf dem Titel anstatt des ausgestrichnen secondo gesetzt, auch bei der zweiten Scene steht Atto 2do, was sich mehrmals wiederholt, das Finale hat die Ueberschrift Finale secondo. Dagegen sind die Scenen von 1—24 durchgezählt. Hierfür habe ich keine befriedigendere Erklärung als die Annahme, daß hier eine frühere Bearbeitung für die Aufführung zusammengezogen ist.

134 Ein angeblicher Don Giovanni von Cimarosa beruht auf einem Ver-

Da Ponte hatte für seinen Operntext[135] nicht nöthig seine Erfindung anzustrengen, bei einem so durchgearbeiteten und umgebildeten Stoffe war die Auswahl schwierig. Was ihm von früheren Arbeiten vorlag[136], wie tief seine Studien gingen, ist nicht zu ermitteln. Aber auch Gazzaniga's Libretto gegenüber, dem er sich für den größten Theil des ersten Actes und des zweiten Finales selbst in Einzelnheiten eng anschloß, ist seine überlegene Geschicklichkeit die Handlung zu führen, Charaktere zu zeichnen, die Situationen für die musikalische Behandlung, namentlich in Ensemblesätzen, günstig zu gruppiren, sehr anerkennenswerth. Auch bewährte er in der gesammten Auffassung des Stoffes richtigen Takt. Er begriff, daß, wenn die Geistererscheinung ihre erschütternde Wirkung machen sollte, ihr das Bild des wirklichen Lebens in aller Fülle seiner Erscheinungen, in der vollen Kraft sinnlicher und leidenschaftlicher Erregungen der Liebe, des Hasses, des Entsetzens, der Lustigkeit und des Humors mit kräftigen Zügen und glänzenden Farben gegenübergestellt werden mußte. Die rationalisirende Auffassung Moliere's und Goldoni's bleibt ihm ganz fremd, wiewohl von beiden einzelne Motive entlehnt sind. Zwar gebietet er weder über den Zauber einer wahrhaft poetischen Darstellung der Leidenschaft, noch hat er die ritterliche Haltung des Spaniers, aber er erfüllt seine Gestalten mit der leichten Genußsucht seiner Zeit, welche dabei den Regungen der Humanität so wenig fremd war, als dem Hang zu den Mysterien der Geisterwelt. Das sinnlich frivole Leben Venedigs und Wiens zu jener Zeit, das er nur zu gründlich kannte, spiegelt sich in der Gesammthaltung wie in den einzelnen Zügen seines Don Giovanni und giebt ihm eine individuelle Wahrheit. Gewandtheit, die sich bis zu einer gewissen Zierlichkeit und Anmuth erhebt, zeigt auch die Sprache, und wenn man sich vergegenwärtigt, bis zu welcher Gemeinheit dieser Stoff schon herabgezogen war, kann man das Streben dem Dialog eine anständigere und feinere Haltung zu geben um so unbedenklicher anerkennen.

Mit Recht hat da Ponte die Hauptmomente in wirklicher Hand-

sehen; seine Oper Il convito, 1782 componirt, ist eine Bearbeitung von Goldoni's Festino und hat mit Don Juan nichts gemein (Castil-Blaze a. a. O. p. 267).

135 Nachdem es endlich gelungen die Textbücher der ersten Prager und Wiener Aufführung beizubringen, hat Sonnleithner einen Abdruck des ersten mit den Abweichungen und Abänderungen des zweiten besorgt, dem auch alle von Mozart seiner Partitur beigeschriebenen scenischen Bemerkungen beigefügt sind. Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Dramma giocoso. Poesia di Lorenzo da Ponte. Leipz. 1865.

136 Das Drama Zamora's ist mir leider nicht zugänglich geworden.

lung auf die Bühne gebracht und denselben musikalisch wirksame Situationen abzugewinnen verstanden, in denen tragische und komische, grausenerregende und heitere Elemente sich begegnen und durchdringen. Dieser eigenthümlich gemischte Grundton, welcher nur selten eine Stimmung ganz rein und ungebrochen zum Ausdruck kommen läßt, bedingt den ganz besonderen Charakter der Oper. Mozart vermochte es diese Gegensätze in ihrer tief in der Menschennatur wurzelnden Einheit zu erfassen und in künstlerischer Form harmonisch darzustellen, und gewann so für seine Kunst ein neues Gebiet, auf dem sie ihre eigenste, mächtigste Kraft zu entwickeln berufen war.

Wie weit auch die Musik seitdem im charakteristischen Ausdruck solchen inneren Lebens vorgeschritten ist, in der Bildung lebendiger, von künstlerischer Schönheit beseelter Gestalten in dramatischer Handlung ist Mozart nicht übertroffen worden. Wenn Goethe meinte, Mozart wäre der Mann gewesen seinen Faust zu componiren [137], so lag ihm der Don Giovanni im Sinn; aber schwerlich war es nur die äußerliche Verwandtschaft mancher Situationen, welche sein Urtheil bestimmten. Mit der instinctiven Sicherheit des Genie's fühlte er die Universalität der künstlerischen Auffassung und Darstellung des menschlichen Gemüthslebens heraus, welche auf einem seiner Beurtheilung ferner liegenden Gebiet Mozart ihm ebenbürtig machte.

Der Beginn der Oper [138] versetzt uns nicht allein auf das lebendigste mitten in die Handlung; die leidenschaftliche Spannung der ersten Scene, die Frevelthat, welche vor unseren Augen begangen wird, bereiten die tiefen Schatten, welche in das Bild des lustigen Lebens fallen werden, und den schauererregenden Schluß vor, und doch fehlt auch hier das humoristische Element nicht.

---

137 Eckermann Gespräche mit Goethe I S. 64. Ein andermal spricht er den Gedanken aus, die Dämonen stellten um die Menschen zu necken mitunter einzelne Figuren hin, so anlockend, daß jeder ihnen nachstrebe, so groß, daß niemand sie erreiche, und nennt als solche Rafael, Mozart, Shakespeare und Napoleon (a. a. O. I S. 153); wie er auch sonst um das Höchste menschlicher Kunst zu bezeichnen Rafael, Mozart und Shakespeare zusammenstellt (a. a. O. III S. 374).

138 Um die scenische Anordnung, für welche die Textbücher wichtige Aufschlüsse gegeben haben, ist man in neuer Zeit mehrfach bemüht gewesen. Vgl. Recensionen 1859 Nr. 25. A. v. Wolzogen über d. scen. Darstellung von Mozarts Don Giovanni. Bresl. 1860. Bitter Mozarts Don Juan S. 62 ff. Sonnleithner Recensionen 1865 Nr. 48. Woerz Wien. Ztg. 1866 Nr. 293 ff. (südd. Mus. Ztg. 1867 Nr. 12 ff.). Ueber eine neue Inscenirung nach Wendlings Vorschlägen in München s. Leipz. A. M. Z. 1867 S. 120 ff.



Leporello als Schildwache erwartet ungeduldig seinen Herrn, der zu einem Stelldichein geschlichen ist; Don Giovanni erscheint von Donna Anna verfolgt, von der er sich vergebens loszumachen strebt. Auf ihr Hülferufen kommt der Comthur, ihr Vater, herbei und zwingt den frechen Eindringling sich mit ihm zu schlagen; er fällt von Don Giovanni's Degen, der wie Leporello über diesen Unfall betroffen ist. Spott oder gar Hohn liegt nicht in den Worten ah! gia cade il sciagurato und ist der Musik so zuwider wie nur möglich. Da Ponte hat weislich dem Don Giovanni einzelne Züge edler und natürlich menschlicher Empfindung gegeben, die den Charakter wahr und lebendig machen, und diese hat Mozart sich nie entgehen lassen. — Aber es ist keine Zeit zu verlieren, er flieht, und unmittelbar darauf kommt Donna Anna mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurück; der Anblick der Leiche bringt sie außer sich vor Schmerz, sie wird ohnmächtig. Kaum wieder Herrin ihrer Sinne, läßt sie Don Ottavio dem Mörder Rache schwören.

Don Giovanni, der von Leporello's Vorwürfen nichts hören will, vertraut ihm, daß er ein neues Abenteuer verfolge [139], als eine Dame hinzukommt. Es ist Donna Elvira, welche, in Burgos von ihm durch ein Eheversprechen getäuscht und dann verlassen, ihm nachgereist ist um ihn an seine Pflicht zu mahnen; er nähert sich ihr und ist nicht wenig betroffen, da er sie erkennt. Sie überhäuft ihn mit Vorwürfen, er verweist sie an Leporello, der ihn vor ihr entschuldigen werde, und benutzt diese Gelegenheit um sich zu entfernen; Leporello zeigt ihr zum Trost das lange Register, das er über die Liebschaften seines Herrn führt. Empört über diese neue Beleidigung will sie fortan ihre Liebe für den Ungetreuen ihrer Rache opfern.

Masetto und Zerlina feiern mit befreundeten Landleuten ihre Hochzeit in der Nähe von Don Giovanni's Casino, wohin dieser sich einer getroffenen Verabredung gemäß begiebt. Die jugendfrische Zerlina zieht ihn an, er macht Bekanntschaft mit den Brautleuten, ladet die ganze Gesellschaft in sein Casino, schickt Masetto, dessen Eifersucht sich regt, halb mit Gewalt fort und ist im Begriff durch Schmeichelei und Liebeserklärung Zerlina zu gewinnen, als Elvira zwischen sie tritt, Zerlina warnt und sie, der Don Giovanni zuflüstert Elvira sei eine arme Närrin, in ihn verliebt und eifersüchtig, fortführt [140]. Zu dem allein gelassenen Don Giovanni treten Donna Anna und Ottavio hinzu, begrüßen ihn als Freund der Familie und nehmen seine Hülfe in Anspruch den Mörder des Comthur zu entdecken und zur Strafe zu ziehen; während er angelegentlich mit Donna Anna sich unterhält, tritt wiederum Elvira dazwischen und warnt vor ihm als einem Heuchler. Er weiß sich nicht anders zu helfen, als daß

139 Die Ximena bei Gazzaniga ist weislich ganz beseitigt.

140 Zerlina verdankt wohl Goldoni's Elisa eine starke Dosis Gefallsucht; doch ist die Leichtgläubigkeit und Unerfahrenheit des Landmädchens nicht ohne einen Anflug von Sinnlichkeit derselben beigemischt. Die so umgemodelte Zerlina ist mit soviel natürlicher Anmuth ausgestattet, daß Mozart ohne unwahr zu werden ein so liebliches Geschöpf daraus machen konnte.

er sie heimlich für eine Wahnsinnige ausgiebt [141], mit der er gehen müsse um sie zu beruhigen. Donna Anna, welche mißtrauisch gemacht Don Giovanni scharf beobachtet, erkennt in ihm den Mörder ihres Vaters, setzt Don Ottavio von dem ganzen Vorfall in Kenntniß und fordert ihn zur Rache auf. Obwohl er einem so schweren Verdacht nicht gleich Glauben zu schenken vermag, beschließt er doch auf jede Weise nachzuforschen um über Don Giovanni ins Klare zu kommen. Dieser, der sich von Elvira befreit hat, befiehlt nun ein glänzendes Fest zu Ehren der Brautleute zu bereiten. Masetto, den Zerlina durch ihr Schmeicheln mit Mühe einigermaßen besänftigt, versteckt sich, als er Don Giovanni kommen sieht; sie thut spröde mit diesem, und als Masetto unerwartet zum Vorschein kommt, faßt sich Don Giovanni rasch, es gelingt ihm sie zu beschwatzen mit in sein Landhaus zum Feste zu kommen. Donna Anna und Don Ottavio kommen mit Elvira, von welcher sie alle Aufklärung erhalten haben, und durch sie angestachelt, in Maskenkleidung um unerkannt Don Giovanni zu beobachten; Leporello, der sie gewahr wird, bringt ihnen die erwartete Einladung an dem Feste Theil zu nehmen, welcher sie Folge leisten. Es ist ein Zug der damals namentlich in Venedig üblichen Sitte, maskirt umher zu gehen und, wo ein fröhliches Fest gefeiert wurde, auch hinzukommende Fremde zur Theilnahme einzuladen, wobei die Maskentracht jeden Zwang aufhob. Als sie in den Saal treten, ist gerade eine Pause im Tanzen eingetreten; man nimmt Erfrischungen, Don Giovanni unterhält sich mit Zerlina, Masetto, dessen Eifersucht neue Nahrung bekommt, sucht sie zu warnen, da erregen die eintretenden Masken allgemeine Aufmerksamkeit, werden freudig begrüßt und der Tanz beginnt von Neuem. Donna Anna und Don Ottavio treten, wie Mozart ausdrücklich vorschreibt, zum Menuett an, dem Tanz der Vornehmen [142]; mit Mühe bezwingt Donna Anna ihr widerstrebendes Gefühl, das sich in einzelnen Ausrufen Luft macht, indeß Don Ottavio während des Tanzes sie ermahnt an sich zu halten. Elvira sucht Don Giovanni auf Schritt und Tritt zu beobachten. Dieser fordert Zerlina zum Contretanz auf und Leporello zwingt Masetto, um seine Aufmerksamkeit von Zerlina abzuwenden, mit ihm Teutsch zu tanzen, den raschen und ausgelassenen Tanz des Volks. Im günstigen Augenblick entführt Don Giovanni Zerlina, Leporello folgt ihm rasch um ihn zu warnen; da ertönt ihr Hülferuf und alles eilt sie zu befreien. Ihnen kommt Don Giovanni entgegen und schleppt Leporello herbei, den er für den Schuldigen ausgiebt und mit dem Tode bedroht;

141 Hier tritt der Fortschritt gegen Gazzaniga augenfällig hervor. Was dort ein komischer Einfall war, ist hier als Motiv benutzt, die einander zum Theil fremden Personen zu einem gemeinsamen Interesse zusammenzubringen und die Erkennung Don Giovanni's herbeizuführen; beides bedingt die Verwickelung und Fortführung der Handlung bis zu der Steigerung im Finale.

142 In Hamburg verlangten bei den Maskenbällen die Mitglieder der vornehmen Familien, daß außer den englischen Tänzen abwechselnd Menuetts gespielt würden, „weil sie sich dem Haufen nicht beigesellen wollten" (Meyer L. Schröder I S. 150 f.).

aber von allen Seiten tritt man ihm entgegen, die Masken fallen, er sieht sich von Bekannten umringt, die zur Rache entschlossen sind. Bei diesem Toben und Drohen wird für einen Augenblick seine Zuversicht erschüttert, er weiß nicht, was er beginnen soll; allein bald kehrt sein Muth zurück, mit kühner Entschlossenheit bahnt er sich durch die Feinde den Weg.

Dieses momentane Betroffensein und Verzagen ist psychologisch richtig und bringt einen bedeutsamen Zug in die Situation, den Mozart auch für die musikalische Charakteristik wohl benutzt hat. Don Giovanni und Leporello singen dem auf sie eindringenden Sturm gegenüber sotto voce, und ungemein bedeutsam ist die Uebereinstimmung mit Leporello, zu welcher Don Giovanni hier herabsinkt. Erst mit den Worten Ma non manca in me corraggio rafft er sich wieder auf und schlägt sofort einen anderen Ton an, in den auch Leporello nicht gleich mit einstimmen kann[143].

Kann man dem ersten Act einen wohlgegliederten Bau und zusammenhängende, sich steigernde Handlung nicht absprechen, so fällt der zweite Act dagegen in einzelne, wenn gleich musikalisch wirksame Situationen auseinander. Es fehlt ein neues bedeutendes Motiv, um sie zusammenzuhalten, die fortgesetzte Verfolgung Don Giovanni's reicht dafür nicht aus; auch fällt der komische Ton mehr ins Derbe.

Nachdem Don Giovanni durch Geld und gute Worte den aufgebrachten Leporello besänftigt hat, vertraut er ihm an, daß er Elvira's hübschem Kammermädchen nachstelle und tauscht, um leichter bei ihr Zugang zu finden, mit ihm die Kleider. Kaum ist dies geschehen, als Elvira sich am Fenster zeigt. Um sie mit guter Manier zu entfernen erlaubt Don Giovanni sich den Scherz ihr mit verstellter Leidenschaft seine Liebeserklärungen zu erneuern, denen sie schwach genug ist Gehör zu geben. Leporello muß nun in der Verkleidung die Aeußerungen ihrer Leidenschaft entgegennehmen und erwiedern, bis Don Giovanni sie durch geräuschvolles Herankommen verjagt; durch ein zärtliches Lied sucht er dann selbst das Kammermädchen herauszulocken. Da kommt Masetto bewaffnet mit mehreren Freunden um Don Giovanni zur Rechenschaft zu ziehen, der angebliche Leporello verspricht sie auf die richtige Fährte zu bringen und weiß auf geschickte Weise den Trupp zu zerstreuen und zu entfernen, schwatzt dann Masetto die Waffe ab, prügelt ihn durch und entflieht. Auf Masetto's Jammergeschrei eilt Zerlina herbei und sucht ihn mit Liebkosungen zu trösten.

Indessen haben sich Leporello und Elvira in einen Vorsaal geflüchtet; Leporello sucht sich fortzuschleichen, während Elvira ihn anfleht,

143 Die Auffassung Guglers (Morgenbl. 1865 S. 775 ff.), daß Don Giovanni mit verstellter Bestürzung den Angreifenden sage „eure unvermutheten und unbegründeten Beschuldigungen machen mich ganz verwirrt“ hat mich nicht überzeugt.

sie nicht im Dunkeln allein zu lassen. Eben will er entwischen, als Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, deren Schmerz er zu besänftigen bemüht ist; nun suchen Elvira und Leporello beide sich heimlich zu entfernen, ohne einander zu sehen, da treten Zerlina und Masetto ihnen in den Weg. Alsbald soll über den vermeintlichen Don Giovanni Gericht gehalten werden, vergebens legt zu aller Ueberraschung Elvira Fürbitte für ihn ein, da enthüllt er sich als Leporello, sucht sich gegen alle Vorwürfe zu rechtfertigen und ergreift glücklich die Flucht. Don Ottavio, der nun nicht mehr zweifelt, daß Don Giovanni der Mörder des Comthurs sei, erklärt, daß er beim Gericht Beistand suchen werde um ihn zur Strafe zu ziehen; er bittet die Freunde seine Geliebte zu trösten, bis er ihr Genugthuung verschafft habe.

Don Giovanni erwartet in der Nähe des Denkmals des Comthurs Leporello, dem er sein neuestes Abenteuer mit Lachen erzählt; da ertönen zweimal von unsichtbarer Stimme ernste Mahnworte. Nun gewahrt er die Statue des Comthurs und läßt Leporello die Inschrift lesen: „Meines ruchlosen Mörders Strafe erwarte ich hier". Im übermüthigen Hohn über Leporello's Entsetzen zwingt er diesen die Statue zum Abendessen einzuladen; als die Statue mit dem Kopfe nickt und Don Giovanni dies gewahrt, fordert er selbst rasch entschlossen sie auf zu antworten und da sie vernehmlich Ja! sagt, entfernt er sich eilig und bestürzt.

Don Ottavio versucht von Neuem Donna Anna zu trösten und bittet sie ihm endlich ihre Hand zu geben; sie erklärt ihm, daß, wie sehr ihr eigenes Herz für diesen Wunsch spreche, doch die Trauer um den Vater ihr die Erfüllung desselben der Zukunft zu überlassen gebiete. Diese Scene erregt großen Verdacht, daß sie erst in Prag nachdem die Oper im Wesentlichen fertig war eingeschoben ist, um der Sängerin eine Schlußarie zu geben. Die Situation kehrt am Schluß des Finales ganz ebenso wieder, und paßt an dieser Stelle nicht zu dem Auftreten Don Ottavio's in der vorhergehenden Scene.

Don Giovanni läßt es sich bei der reich besetzten Tafel wohl sein und treibt seine Späße mit dem naschhaften Leporello. Diese Scene, in welcher Herr und Diener in den ausgelassensten Lazzi sich zu ergehen pflegten, ist von Mozart zu musikalischen Späßen benutzt. Don Giovanni hat Tafelmusik und diese spielt beliebte Stücke aus den neusten Opern. Bei den ersten Takten ruft Leporello Bravi! Cosa rara! Es ist der Schlußsatz des ersten Finales aus Martins Cosa rara: O quanto un si bel giubilo, der damals in aller Mund war, und aufs ergötzlichste ist die Situation parodirt. Dort stehen die unzufriedenen Liebhaber den begünstigten, denen die Geliebten vor ihren Augen zugesprochen werden, hier der hungrige Leporello dem schmausenden Don Giovanni gegenüber, so daß die Musik zur gegenwärtigen Scene gemacht zu sein scheint. Das zweite Stück begrüßt Leporello mit dem freudigen Zuruf Evvivano i litiganti! Es ist eine Favoritarie des Mingone aus Sarti's Oper Fra due litiganti il terzo gode (Act I, 8), dieselbe, über welche Mozart Variationen geschrieben hatte (S. 33), deren damals allbekannter Text

Come un agnello,
Che va al macello,
Andrai belando
Per la città

äußerst komisch zu dem schnopernden Leporello paßte[144]. Die offenbare Schelmerei, mit welcher Mozart hier Lieblingsstücke aus den Opern, welche ganz besonders mit den seinigen rivalisirten, parodisch verwendet — und dieser Eindruck wird noch durch die humoristische Instrumentation nach Art der Arrangements für Harmoniemusik sehr verstärkt — wird gewissermaßen dadurch ausgeglichen, daß er zum Schluß sich selbst mit ins Spiel bringt. Als die Musikanten das Non più andrai aus Figaro anstimmen, ruft Leporello: Questa poi la conosco pur troppo! So sprach Mozart dem Prager Publicum für die enthusiastische Aufnahme des Figaro auf die liebenswürdigste Weise seinen Dank aus[145].

In die lustige Gesellschaft tritt Elvira ein. Sie hat ihrer Liebe entsagt und will in ein Kloster gehen, vorher aber macht sie noch einen Versuch Don Giovanni zur Reue zu bekehren; da er ihre Vorstellungen nur mit leichtfertigem Spott erwiedert, verläßt sie ihn unwillig. Draußen hört man sie einen furchtbaren Schrei ausstoßen, Leporello eilt ihr nach und kommt zitternd vor Schrecken wieder: die Statue des Comthurs ist vor der Thür, sie klopft, Don Giovanni muß selbst gehen um zu öffnen und kommt mit dem steinernen Gast zurück. Dieser lehnt jede Bewirthung ab und richtet an Don Giovanni die Frage, ob er seiner Einladung zu folgen bereit sei; auf die bejahende Antwort faßt er ihn bei der Hand und fordert ihn auf Buße zu thun. Da Don Giovanni dies wiederholt trotzig verweigert, verläßt er ihn; es wird Nacht, Flammen schlagen aus dem wankenden Erdboden, unsichtbare Geister lassen ihre furchtbaren Stimmen ertönen, sie umringen Don Giovanni, den der Abgrund verschlingt. Als er so der Rache der Sterblichen eben entrückt ist, kommen Don Ottavio mit Donna Anna, Elvira, Zerlina und Masetto herbei, um den Frevler zu strafen; Leporello, der in fiebernder Angst Zeuge jener Schreckensscene war, berichtet das grausenvolle Ende, welches sein Herr genommen hat. Befreit von großer Sorge und ihren natürlichen Verhältnissen zurückgegeben, vereinigen sie sich in dem Spruch des „alten Liedes"

Questo è il fin di chi fa mal,
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual!

Ohne Zweifel ist die ernste Schlußmoral, welche dem bunten und leichtfertigen Treiben aufgesetzt wird, eine Reminiscenz der Sitte das Stück wegen seiner handgreiflichen Nutzanwendung als eine Art von geist-

144 Die Arie ist mitgetheilt niederrhein. Mus. Ztg. II S. 413 f. Mozart hat die ursprüngliche Tonart (A dur) geändert und das Ganze etwas zusammengerückt, wodurch es entschieden gewonnen hat.

145 Welch ein Abstand gegen die geschmacklosen Toaste bei Righini und Gazzaniga.

lichem Drama aufzuführen; auch die Musik klingt zum Schluß vernehmlich dahin an.

Schwerlich hat da Ponte bloß um der moralischen Wirkung willen die Handlung so geführt, daß Don Giovanni alle Liebesabenteuer, welche man ihn unternehmen sieht, fehlschlagen; jedenfalls beruht die Heiterkeit, welche die ganze Oper durchdringt, wesentlich mit auf diesem Humor, mit welchem der Held auf dem Gebiet seiner Heldenthaten behandelt ist. Wird dabei die Macht der Leidenschaft, welche im spanischen Drama so poetisch hervortritt, zum Theil geopfert, so fallen auch die Mordthaten und gemeinen Verbrechen fort, welche namentlich die deutsche Burleske auf Don Giovanni häufte, und die Concentrirung der Handlung hat eine Anzahl locker angefügter Scenen beseitigt. Leider haben die deutschen Bearbeitungen dem Publicum zu Gefallen die gewohnten Fastnachtsspäße beibehalten, welche mit da Ponte's Don Giovanni nichts zu schaffen haben — um von Mozart gar nicht zu reden. Erst seit kurzer Zeit hat man hie und da durch Einführung der Originalrecitative diese Entstellung ganz gehoben [146]. Allein davon abgesehen ist in den gangbaren Bearbeitungen nicht nur der leichte, oft treffende und nicht selten graziöse Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt [147].

Welche Verdienste man aber an da Ponte's Libretto auch anerkennen möge, sein Hauptverdienst bleibt immer, daß er zu Mozarts Musik (527 K.) die Veranlassung gegeben hat. Man pflegt wohl einen Opern-

146 O. Gumprecht deutsch. Theater-Archiv 1859 Nr. 2. 3.

147 Die älteste Uebersetzung ist die von Bitter nachgewiesene von C. G. Neefe (1789). Don Giovanni heißt Hr. v. Schwänkereich, Leporello Fickjack. Sie lief handschriftlich umher und liegt den meisten älteren deutschen Texten zu Grunde, auch den Bearbeitungen von Schröder und Rochlitz (Leipz. 1801), welche von keinem dieser Mängel freigesprochen werden können. Kugler zeigte durch seine eigenen Versuche, wie schwer die Lösung der Aufgabe sei (Argo 1859 S. 353 ff.). Durch die neuesten Bearbeitungen von W. Viol (Don Juan. Bresl. 1858), L. Bischoff im Simrockschen Klavierauszug (vgl. niederrh. Mus. Ztg. 1858 S. 397. 1859 S. 88), A. v. Wolzogen (Deutsche Schaub. IX 1860), C. H. Bitter (Mozarts Don Juan u. Glucks Iphigenia in Tauris. Berl. 1866), sind bedeutende Fortschritte gemacht. Eine nach Lysers Angabe von Mozart selbst unternommene Uebersetzung (N. Ztschr. f. Mus. XXI S. 174 f.), von welcher er Bruchstücke mitgetheilt hat (ebend. XXII S. 133 ff.), beruht sicher auf Mystification, trotz der von Lyser wiederholten Erklärung sie aus dem Autograph abgeschrieben zu haben, welches Mozarts Sohn besessen habe (Wien. Mus. Ztg. 1845 S. 322), bei welchem Al. Fuchs es nicht vorfand (ebend. S. 343).

text als den Cannevas für die Stickerei des Componisten zu bezeichnen; hier möchte man ihn beinahe mit dem Gerüst vergleichen, über welchem der Bildhauer sein Modell erbaut und ausführt, so sehr ist das Gebilde der Oper mit Leib und Seele, im Ganzen und Einzelnen die eigentliche Schöpfung Mozarts. Er hat, wiewohl er die gewohnten Formen der italiänischen Oper kaum zu verlassen scheint, doch die Oper überhaupt auf ein ganz neues Gebiet hinübergeführt[148].

Gleich die Ouverture[149] weist vernehmlich darauf hin, daß etwas anderes vorgehen werde als die gewohnten heiteren Scherze der opera buffa. Mozart mochte vor allem die Nothwendigkeit einer ernsten, feierlichen Ankündigung empfinden, deshalb erwählte er die bei den Franzosen übliche Form der Ouverture, in welcher eine langsame Einleitung einem Allegro vorangeht. Dieses Andante nun ist der Oper selbst entnommen. Es sind die Hauptmotive der Geistererscheinung — gleichsam der musikalische Ausdruck des alten Titels Il convitato di pietra —, um auf den Culminationspunkt der Oper gleich zu Anfang hinzuweisen und den Grundcharakter festzustellen[150]. Nach wenigen einleitenden Accorden erklingen klar und ernst gehaltene Töne, wie eine

---

148 Ueber Mozarts Originalpartitur theilte G. Weber einen Bericht mit (Cäcilia XVIII S. 91 ff.), welcher die Frage nach den Einlagestücken ins Klare setzte. Das Kleinod, welches in keiner öffentlichen Sammlung Deutschlands einen Platz finden konnte, erwarb Frau Pauline Viardot; einen neuen Bericht über dieselbe stattet Viardot in der Illustration vom J. 1855 ab (deutsch N. Wien. mus. Ztg. 1856 V Nr. 9 ff.). Er erzählt zum Schluß, daß Rossini ihn besucht habe mit den Worten: Je vais m'agenouiller devant cette sainte relique und, nachdem er in der Partitur geblättert, gesagt habe: c'est le plus grand, c'est le maitre de tous, c'est le seul qui ait eu autant de science que de génie et autant de génie que de science. Einzelne zweifelhafte Stellen sind kritisch behandelt von Gugler Leipz. A. M. Z. 1866. Nr. 8—10. 12.

149 Charakter und Bedeutung dieses merkwürdigen vielbesprochenen Musikstücks sind so scharf ausgeprägt, daß sie im Wesentlichen wohl nie verkannt worden sind; man vergleiche, um nur auf einiges hinzuweisen, die Andeutungen bei Hoffmann (Fantasiestücke I, 4, ges. Schr. VII S. 92), Ulibicheff (Mozart III p. 105 ff.), Krüger (Beiträge S. 160 f.) und die ausführliche Analyse von Lobe (A. M. Z. XLIX S. 369. 385. 417. 441), wo das Bestreben alles auf einen bewußten Ausdruck zurückzuführen freilich auch zu seltsamen Mißgriffen geführt hat.

150 Auch in der Ouverture zu Cosi fan tutte hat Mozart ein Motiv der Oper, und zwar das der Titelworte, auf die witzigste Weise angebracht; beidemal aber den Hauptsatz der Ouverture, der ein ganz selbständig ausgeführtes Musikstück ist, dadurch eingeleitet. In ganz ähnlicher Weise hat Beethoven in den drei ersten Leonorenouverturen das Motiv der Arie Florestans angewendet. Die äußerliche Weise aus einzelnen Motiven der Oper die ganze Ouverture zusammenzusetzen, welche vornehmlich durch Weber üblich geworden ist, lag Künstlern fern, die aus dem Innern heraus ein Ganzes zu gestalten gewohnt waren.

höhere Erscheinung vom Himmel herabsteigt, die anfangs Unruhe und Befremden, dann ein stets wachsendes Grauen und Schrecken um sich verbreitet. Es ist sehr merkwürdig zu sehen, wie die auf- und absteigenden Tonleitern der Geigen und Flöten, die wie unheimliches Windessausen ein fröstelndes Grausen hervorbringen, erst während der Ausführung der Geisterscene Mozart lebendig vor die Seele getreten sind. Denn im Finale fehlten sie da, wo sie zuerst vorkommen (S. 271) anfangs in der Partitur; Mozart hat sie nachträglich, und weil der Platz zu knapp war, mit winzig kleinen Nötchen, die auch so noch mitunter in den folgenden Takt hineinreichen, hinzugefügt, aber das zweitemal (S. 274) und in der Ouverture sind sie gleich geschrieben. Das Allegro hält sich an die Hauptzüge Don Giovanni's, unaufhaltsam treibende Kraft, die „von Begierde zu Genuß taumelt und im Genuß verschmachtet nach Begierde", durchdringt das Ganze, bald in scharfschmerzlichen Accenten
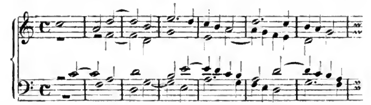


heißen Verlangens, bald in fröhlichem Jubel und rasendem Taumel[151]. Dem ernsten Mahnruf, der dies Treiben unterbricht

antwortet wie in frivoler Neckerei eine leicht spielende Figur

und nun werden diese contrastirenden Elemente harmonisch und contrapunktisch kunstreich bearbeitet. Mozart soll zwar Motiv und Imitation einem Canon von Stölzel entlehnt haben[152]. Allein ein Blick auf die Takte, welche dafür ausreichen

151 In den Drucken ist dem h des letzten Taktes ein b vorgesetzt; das Original hat dies b nur im vorletzten Takte. Die Lage dieses Accordes mit cis über h ist allerdings auffällig, aber nicht unerhört. Mozart hat die Hauptmelodie der ersten Violine ungetrübt gelassen, das vorüberstreifende b der zweiten Violine entspricht dem c der Flöte. Die Wiederholung der Stelle im zweiten Theile der Ouverture ist in der Originalpartitur nicht ausgeschrieben.

152 Marpurg von der Fuge II S. 77 ff. Taf. 35 ff. Kirnberger Kunst des



zeigt, welche arge Reminiscenzenjägerei nöthig ist um eine Entlehnung in dieser, älteren Kirchencompositionen gewöhnlichen imitatorischen Stimmführung zu finden. Mozart hat aber durch die Mittel der musikalischen Formgebung auch hier ebenso treffend die psychologischen Motive entwickelt. Wie tief empfunden ist es, wenn durch die Imitationen sich verschlingend jene Warnung erst fest ausgesprochen, dann zur herzlichen, fast wehmüthigen Mahnung wird, und endlich, da der Leichtsinnige nur seinen Scherz mit derselben zu treiben scheint, als strenger Ruf zur Buße mit markerschütternder Gewalt wieder und wieder ans Ohr schlägt. Wie wahr ist auch der harmonische Uebergang zum Schluß, durch den jenes warnende Motiv den aufs Höchste gesteigerten rauschenden Jubel mit der Septime abschneidet, dann in sanfte Mahnung übergeht und so allmählich den Hörer beruhigend auf das Folgende vorbereitet [153].

Mit dem Beginn der Oper tritt uns sogleich die einzige wirklich komische Figur derselben entgegen und ergänzt gewissermaßen die nur nach einer Seite hin gewandte Ankündigung der Ouverture. Die typische Figur des Dieners in der Komödie, welche in den verschiedenen Bearbeitungen der Sage die Phasen des Gracioso, Arlecchino, Sganarell, Hanswurst und Kasperle durchgemacht, erhält hier auf dem Gebiete der opera buffa ihre Vollendung. Leporello ist eine Schöpfung ganz eigener Art; aber wie eine bedeutende Natur geistige und leibliche Nahrung mit anderen theilt und doch zu eigenthümlicher Individualität sich herausbildet, so ist auch dieser Leporello aus den Ueberlieferungen der opera buffa zu dieser Individualität herausgewachsen. Auf dem Umstande, daß er mit allen Situationen innig verflochten ist, mit allen

reinen Satzes II, 2 S. 18 ff. Er findet sich im Kyrie von Stölzels Missa canonica.

153 Nägeli, der Mozarts Geniefehler „durch übertriebenes, ausschweifendes Contrastiren" zu wirken heftig tadelt (Vorlesungen S. 157. 160), wirft der Ouverture auch vor (a. a. O. S. 168), daß im Allegro zweimal ein Takt zuviel sei (Takt 36. 197) und die Eurythmie störe; ein Vorwurf, welchen Kahlert (N. Ztschr. f. Mus. XIX S. 97 ff.) gründlich widerlegt hat.

Personen der Oper in Verbindung tritt, beruht der eigenthümliche Charakter der Oper. Sollen die entgegengesetzten Elemente einander wahrhaft durchdringen, genügt es nicht, daß Leporello seine Späße auf jede beliebige Folie aufheftet; nur dadurch daß er seine eigenste Natur unter allen Umständen mit gleicher Wahrheit ausspricht, kann er Situationen und Personen, sowie er durch sie bestimmt wird, auch seinerseits wieder afficiren. Er ist ein leibhafter Mensch, der seine Art zu denken und zu empfinden und seine Art dies zu äußern hat. Die Kühnheit aber, mit welcher seine ihrem Wesen nach komische Natur mit Leidenschaften und Begebenheiten, die die Tiefe des menschlichen Gemüths ergreifen, in Conflict gebracht wird, versetzt uns in das höhere Gebiet des Humors. Dies tritt anschaulich in der Verbindung mit Don Giovanni als seinem Herrn hervor, dem er ebenso verwandt als entgegengesetzt ist. Er hat denselben Trieb zu glänzen und zu genießen, dieselbe Leichtigkeit sich mit der Moral abzufinden, dieselbe Neigung ernsthafte Dinge scherzhaft zu nehmen, es fehlt ihm auch nicht an Gewandtheit, aber gerade an den Eigenschaften, die uns für Don Giovanni Interesse einflößen, an Kraft und Muth: unter allen Umständen giebt seine Feigheit den Ausschlag. Während Don Giovanni jedes Abenteuer aufsucht und sich aus jeder Gefahr zu befreien weiß, wird Leporello stets hineingestoßen, bleibt darin hängen und entkommt schließlich nur durch seine Feigheit. Dieser Widerspruch in seinem Wesen und Thun wirkt um so erheiternder, da er sich desselben wohl bewußt ist.

Gleich anfangs lernen wir ihn vollständig kennen. Er ist höchst unzufrieden, daß er Schildwach stehen soll, während sein Herr drinnen sich vergnügt, man hört ihn vor Ungeduld unmuthig mit dem Fuße stampfen; während er auf und ab geht, ziehen stolze Gedanken künftiger Größe durch seine Seele: voglio far il gentiluomo, man könnte ihn beinahe für einen Cavalier halten — da hört er Geräusch. Nun ists aus mit dem großen Herrn, er empfindet nur noch Furcht, die sich, indem Don Giovanni mit Donna Anna ringt, in angstvollem Geplapper äußert. Als es Ernst mit der Gefahr wird, als der Comthur fällt, da faßt ihn Entsetzen, aber auch in die sittliche Erschütterung mischt sich zähneklappernde Angst. Die ganze Scala charakteristischer Aeußerungen erhält jedoch ihre wahre Bedeutung erst durch den Contrast der ganzen Situation zu diesem Poltron. Die Leidenschaft Donna Anna's, der Don Giovanni gleiche Kraft entgegenzusetzen gezwungen ist, die würdige Haltung des ritterlichen Comthurs, gegen den Don Giovanni

wider Willen endlich den Degen zieht [154], der Zweikampf [155] mit seinem erschütternden Ausgang, — in rascher Folge entrollt sich eine Reihe ergreifender und aufregender Momente, die für ein komisches Element kaum Raum zu lassen scheinen, und doch ist dasselbe jeden Augenblick wesentlich activ dabei ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Welche Macht des künstlerischen Ausdrucks offenbart sich in den achtzehn Takten des Andante, das die Introduction schließt. Das Erlöschen des Schmerzes mit der Lebenskraft im Comthur, die Mischung von Mitleid und Stolz in Don Giovanni, von Entsetzen und Furcht in Leporello sind zu einer Harmonie verschmolzen, welche in dem tief ergriffenen Gemüth die heftige Spannung wohlthuend löst. Die unbequeme Zusammenstellung von drei Baßstimmen scheint wie ausdrücklich gewählt für den ernsten, düstern Ton; die Saiteninstrumente begleiten auf die einfachste Art mit wenigen gehaltenen Tönen der Hörner und Fagotts, erst im Nachspiel treten Oboe und Flöte leise mit einem klagenden chromatischen Gange ein. Das ist die nimmer verlöschende Flammenschrift des Genius! [156].

Kehren wir zu Leporello zurück. Schon die verschiedene Art, wie seine Furchtsamkeit sich in verschiedenen Situationen ausspricht, giebt die unterhaltendsten Belege für die treffende Charakteristik. Im ersten Finale tritt er am wenigsten hervor, dort steht er neben seinem Herrn, der in gleicher Gefahr ihn deckt; aber im Sextett (II, 6) zeigt er sich in seiner ganzen Größe. So gern er auch die Stelle seines Herrn bei Elvira vertreten möchte, so leidet doch das seine Furcht nicht; als er sich mit ihr im Dunkeln findet, ist er, trotz ihrer innigen Bitte sie nicht allein zu lassen, nur bemüht sich fortzuschleichen. Vortrefflich ist der Gegensatz zwischen der Schüchternheit der Frau und der Angst des feigen Menschen ausgedrückt. Eben glaubt er hinauszukommen, da treten Don Ottavio und Donna Anna ein; er versteckt sich. Der rasche Uebergang in eine fremde Tonart, durch die unerwartet eintretenden

---

154 Mozart hat unabhängig von da Ponte diese Entwickelung angedeutet. Auf den Vorwurf des Comthurs così pretendi da me fuggir? antwortet Don Giovanni im Begriff zu gehen »sotto voce«: Misero!, dann auf den erneuten Zuruf Battiti! wiederholt er »più voce«: Misero! und nun erst, als ihm der Comthur näher tritt, bricht er forte aus: Misero attendi!

155 Der Kampf ist in den sich antwortenden schwirrenden Figuren der Geigen und Bässe einfach und treffend angedeutet; ganz ähnlich in Glucks Ballet, nur viel länger ausgeführt (I, 3 und 5).

156 Gazzaniga hat ein ziemlich langes Stück daraus gemacht, nicht ohne Gefühl im Ausdruck, das beste seiner Oper — aber welch ein Abstand von Mozart!

Trompeten und Pauken hervorgehoben, versetzt uns in eine höhere Atmosphäre, die Tröstungen eines liebenden Herzens und die Trauer einer edlen Seele finden einen ergreifend schönen Ausdruck. Elvira leitet wieder in die Situation; sie empfindet Besorgniß für den vermeintlichen Don Giovanni, der Ausdruck ihrer Furcht wird gewissermaßen mateterieller und nähert sie dem Leporello, der von Neuem zu entwischen sucht und sein früheres Motiv, aber bedeutend kleinlauter, jetzt in der Molltonart, wieder aufnimmt. Da treten ihm Zerlina und Masetto entgegen, auch Don Ottavio und Donna Anna werden ihn gewahr; zu aller Erstaunen aber legt Elvira für Don Giovanni Fürbitte ein. Nun wird das frühere ängstliche Motiv vom Orchester aufgenommen und beibehalten, es drückt den wesentlichen Kern der Situation aus, Elvira's flehentliche aber gehaltene Bitte, das Befremden der Uebrigen gehen nur als verschiedene Nuancen daraus hervor. Als aber ihre Bitte entschieden abgewiesen wird, wirft Leporello die Löwenhaut ab. Seine Zaghaftigkeit ist zur Seelenangst des armen Sünders geworden, er weiß, daß seine Nichtigkeit allein ihm Gnade verschaffen kann, und kann es nicht stark genug ausdrücken, daß er nicht Don Giovanni, sondern der wirkliche Leporello ist; dadurch hofft er das Mitleid zu erregen. Die Ueberraschung der Uebrigen bei dieser Entdeckung äußert sich natürlich in ungleich ergreifenderer Weise als die Verwunderung über Elvira's Sinnesänderung. Aber was soll nun geschehen? Zunächst sind alle rathlos. Leporello gegenüber haben alle, wenn einige auch von ihm beleidigt sind, doch die gemeinsame Stellung, daß er eben nicht der ihrer Rache verfallene Don Giovanni ist; dieses unwillige Erstaunen über die Täuschung vereinigt alle zu einer geschlossenen Masse, die mehr mit ihren eigenen Empfindungen beschäftigt als gegen Leporello feindlich ist. Der aber hat nur die drohende Gefahr im Sinn, sucht er sich ein Mal zusammenzunehmen, so läßt ihn seine Angst gleich wieder den Kopf verlieren, er plappert vor sich hin, schreit laut auf, aber versucht weder zu fliehen noch Mitleid zu erbitten. Die jeden auf sich selbst zurückweisende Rathlosigkeit, in welche die bizarre Situation alle versetzt, ist das einigende Moment, die Wahrheit und Energie mit der jeder seine Natur ausspricht giebt dem Ausdruck Geist und Leben[157].

In einer sehr verschiedenen Lage befindet sich Leporello, als Don

---

157 Schaul (Briefe üb. d. Geschmack in der Musik S. 51) führt dies Sextett unter den Beweisen an, wie oft Mozart gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, weil es im tragischsten Stil geschrieben sei, da es doch Halbcharakter sein müßte.

Giovanni ihm in übermüthiger Laune befiehlt die Statue des Comthurs zur Tafel zu laden II, 9). Die räthselhaften Töne, welche er soeben vernommen, und der marmorne Comthur machen ihm Grauen, aber sein Herr droht mit gezücktem Degen; eine Furcht muß die andere vertreiben, bald nimmt er sich zusammen die Statue anzureden, bald wendet er sich angstvoll zu seinem Herrn. Der musikalische Ausdruck der Angst im Septimensprung



ist gewissermaßen durch die Natur der Töne gewiesen und findet sich ganz ähnlich auch im Sextett



aber wie charakteristisch unterscheidet sich dies Gewinsel um Mitleid von jenem energischen, wie auf der Folter ausgestoßnen Angstruf! Bei den wiederholten Anredeversuchen wird derselbe immer dringender, während die Energie der Anrede nachläßt, und schließlich in ein parlando mit kläglichem Accent ausläuft. Dazu drückt das Orchester in einer spielenden, aber durch Vorhalte eigenthümlich geschärften Figur, — wobei die Flöten von ganz besonderer Wirkung sind — den übermüthigen Spott aus, welcher die Situation nicht minder charakterisirt. Als aber das wahr wird, wovor ihm innerlich gegraut hat, als die Statue sich regt, da windet er sich unter dem Eindruck des Schreckens, und nun tritt Don Giovanni hervor. Der weiß nichts von Furcht, er sieht, daß die Statue mit dem Kopfe nickt und will Gewißheit haben; mit Kraft und Festigkeit spricht er seine Fragen aus: die Statue antwortet ihr si. Leporello ist wie vom Donner gerührt und hat keinen Gedanken als an Flucht, auch Don Giovanni ist betroffen, es wird ihm unheimlich an dem Ort, aber er behält seine Fassung, und das Orchester läßt in dem Ausdruck der zitternden Hast, mit welcher es zum Schluß eilt, noch etwas von dem Humoristischen durchschimmern, das dieser unerwartete Ausgang der Scene hat. Meisterhaft ist hier besonders die harmonische Gestaltung. Nachdem von Anfang her nur die Haupttonart mit den nächst verwandten gehört worden ist, wird man durch den Trugschluß nach C dur wie in eine andere Luft versetzt, auch die veränderte Bewegung des Orchesters spricht eine energische Lebendigkeit aus. Durch

wenige Accorde werden aber sogleich Don Giovanni's Fragen wieder auf die Dominante der Haupttonart zurückgeführt, und das bekräftigende si des Comthurs antwortet mit der Tonica, deren klare Ruhe aber durch Leporello's c gleich wieder gestört wird; erst auf Umwegen wird der Abschluß erreicht. Wie verschieden ist beidemal die Wirkung des frei eintretenden fremdartigen c im Baß. Das erstemal, wo auf H dur entschieden C dur eintritt, macht es einen frischen, gehobenen Eindruck; das zweitemal, wo c zu dem ausgehaltenen e als Unterterz hinzutritt und zur Basis des Terzquartsextenaccords wird, empfindet man dagegen einen schweren Druck. Die lebendige Wahrheit, mit welcher die beiden contrastirenden Individualitäten in dieser ungewöhnlichen Situation sich äußern, bedingt auch die freie Form des Duetts. Die einzelnen, in sich abgerundeten musikalischen Perioden folgen der sich entwickelnden Empfindung ohne Wiederholung oder Durchführung eines Motivs; nur der Angstruf Leporello's kehrt zu verschiedenen Malen wieder und dient gewissermaßen als Bindeglied. Sehr richtig hat Mozart hier gar kein Mittel aufgeboten, um das Grausen des Gespenstischen auch objectiv dem Zuhörer darzustellen. Auf die Phantasie desselben ist durch die schauerlich imponirenden Worte des Comthurs bereits hinreichend gewirkt[158], jetzt sollen ihn nur Leporello und Don Giovanni beschäftigen. Die Freiheit, mit Leporello's Doppelangst ein heiteres Spiel zu treiben und auch Don Giovanni's Betroffenheit mit Humor zu behandeln beruht auf dem Halbdunkel, in welches hier das Geisterhafte gerückt ist. Der Hörer wird angeregt, die Beimischung des Grauens als eine Würze des Humoristischen zu empfinden, aber nicht durch die Empfindung des Entsetzlichen gefangen genommen. Sowie der Geist leibhaft erscheint, tritt er so in den Vordergrund, daß von ihm aus alles den eigenthümlichen Ton und Farbe bekommt; ein Nebengewinn ist es, daß alle Mittel der musikalischen Darstellung für diesen Moment gespart sind. Denn die wahrhaft künstlerische Sparsamkeit concentrirt nicht allein die Mittel auf einen Punkt, sondern findet dadurch, daß sie dieselben an einem anderen zu verschmähen scheint, dort erst den richtigen Ausdruck. Hier kam alles darauf an, daß man die Stimme der Statue hörte, und Mozart gab ihr nur den stützenden Halt des Horntones; dadurch wurde dann die größte Einfachheit der gesammten Darstellung nothwendig.
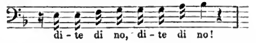
158 Die musikalische Behandlung der Worte des Comthurs ist offenbar durch Glucks Alceste bestimmt beeinflußt. Aus der Zusammenstellung beider (mus. Beil. XVI) wird man entnehmen, mit welcher Sicherheit Mozart feinere Detailzüge hineinbrachte, ohne die imponirende Wirkung zu beeinträchtigen.



Die Erscheinung des Comthurs im letzten Finale (II, 11) ist freilich in jeder Weise meisterhaft vorbereitet. Zuerst die glänzende Darstellung des heiteren Lebensgenusses, welcher in Don Giovanni alle Erinnerung an das was Entsetzliches vorgegangen war ausgelöscht hat. Leporello's Naschhaftigkeit tritt dabei gegen die sonst an dieser Stelle übliche Spaßmacherei bescheiden zurück, um dem feineren Humor der Tafelmusik Raum zu geben. Das Auftreten der Elvira steigert durch ein ethisches Motiv die Situation, der Contrast ihrer innerlichen tiefen Leidenschaft mit der frivolen Erregtheit Don Giovanni's führt eine neue Wendung herbei und bereitet den Schluß vor. Leporello fühlt zwar, daß Elvira im Recht sei, wagt aber nicht seinem Herrn entgegenzutreten und bringt daher in den scharf ausgeprägten Charakter dieser Scene keinen fremdartigen Ton. Als aber die Katastrophe naht, da ist es Leporello, der, wie er zu Anfang der Oper die Handlung einleitete, nun die furchtbare Erscheinung vorbereitet. Was er bisher an Furcht ausgestanden hat ist nichts gegen seine Todesangst beim Anblick des steinernen Gastes, selbst dem Befehl des Herrn antwortet er nur mit einem Angstruf: wie lächerlich sich der feige Tropf geberdet, etwas Entsetzliches muß vorgegangen seit, das auch auf jeden Anderen einen furchtbaren Eindruck machen würde. Und nun tritt von erschütternden Klängen begleitet der Comthur auf[159]. Keine menschliche Leidenschaft, nicht Zorn, nicht Mitleid spricht aus diesen furchtbar ernsten Tönen, die unerschütterliche Festigkeit eines ewigen Gesetzes wird in ihrer ganzen Erhabenheit durch die Musik verkörpert. In gehaltenen Tönen schreitet die Mahnung gemessenen Ganges vor, bald auf einem Ton verweilend zu wechselnden Accorden, bald in gewaltigen Intervallen sich bewegend, die schwere Wucht fortwährend steigernd bis zur Zermalmung. Das Orchester hebt die eherne Ruhe noch mehr hervor, indem es das Bild dieser außerordentlichen Erscheinung durch mannigfach nuancirte Züge vollendet. Bald verstärkt es den gewichtigen Schritt der gehaltenen Töne durch den scharfen Rhythmus punktirter Noten, bald fällt es wie mit Centnerschwere in stark dissonirenden Accorden auf einzelne Accente,

159 Die Blasinstrumente erhalten durch die Posaunen eine Macht und einen Glanz, welche in der Art früher nicht geahnt worden waren. Mozarts Beiblatt mit den Blasinstrumenten ist jetzt verloren, aber eine alte Abschrift hat die Posaunen. In der Ouverture hat Mozart sie nicht angewandt, weil er dort nur andeuten und weder den überwältigenden Eindruck der wirklichen Erscheinung vorwegnehmen, noch den Toncharakter der Ouverture stören wollte. Gugler sucht zu erweisen, daß die Posaunen im Finale später von Süßmair zugesetzt seien (Leipz. A. M. Z. 1867 Nr. 1—3), wogegen ich wesentliche Bedenken habe.

bald drückt es in den auf- und abgleitenden Scalen den fröstelnden Schauer aus, der die Hörer erfaßt. Dieser ungeheuren Erscheinung gegenüber nimmt nun auch Don Giovanni seine ganze Kraft zusammen. Zwar anfangs ist er betroffen und das Orchester verräth uns seinen innerlichen Schauer, aber bald faßt er sich, er wird immer entschlossener, je mehr der Comthur auf ihn eindringt, die Mahnung zur Buße wird ihm nur eine Aufforderung seinen Trotz zu steigern: er muß untergehen. Wie zu Anfang stehen die beiden im Kampf einander gegenüber, jetzt unterliegt Don Giovanni, den Geistern der Hölle übergeben bricht er widerstandslos zusammen. Mozart hat es nicht allein vermocht dem Ausdruck der furchtbaren Erhabenheit den Adel der Schönheit zu verleihen und die Kraft desselben bis zu Ende zu steigern, er hat es gewagt mit dem höchsten Entsetzen das Komische zu verbinden. Daß bei einem solchen Conflict Leporello sich verkriecht liegt in seiner Natur, ganz schweigen kann er jedoch nicht. Aber wenn er wie vom Fieber geschüttelt die zähneklappernden Triolen singt, wenn er nach der Frage des Comthurs verrai? in Todesangst seinem Herrn zuruft



da fühlt jeder, wie ernst es dem armen Tropf ist, und daß er wahrhaftig keinen Spaß treiben will, sondern sich lächerlich geberdet, weil er nicht anders kann. Wie hart das Lächerliche mit dem Entsetzlichen zusammenstößt, das lehrt die Wirklichkeit, und wie die unwillkürliche Regung, welche es hervorruft, nur den Eindruck des Grausenhaften verstärkt; in künstlerischer Darstellung diese contrastirenden Elemente zu einem wahren und lebendigen Bilde zu verschmelzen, kann nur dem größten Genie gelingen. In dramatischer Musik kann sich kaum etwas in der Beziehung mit dieser Scene im Don Giovanni messen.

Leporello macht keinen bewußten Spaß mit seiner Furchtsamkeit, es ist ihm herzlich ernst damit; indeß ist dies nur ein Zug seines Charakters. In der auf das Sextett folgenden Arie (II, 7), in welcher er sich nach allen Seiten rechtfertigt und dabei die Gelegenheit zu entwischen sucht, tritt mehr seine Verschmitztheit als seine Angst hervor. Er hat sich gefaßt und begriffen, daß er einmal erkannt nicht so viel mehr zu fürchten hat, er sucht sich daher nur durch mancherlei Vorwände hinzuhalten, bis er entkommen kann. Die Arie ist daher ihrer ganzen Haltung nach auch leichter, in starken Contrasten, je nach der Seite wohin er sich wendet, rasch wechselnd, aber in keiner Weise aus-

geführt und schließlich in eine den Worten entsprechende artige musikalische Pointe auslaufend. Auf das lange Sextett von schwerer Wucht folgt sehr angemessen ein Musikstück von gemäßigtem Charakter.

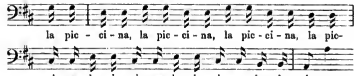
Er ist aber auch ein lockerer, übermüthiger Bursche, nur daß er sich noch nicht so ganz wie sein Herr von allen moralischen Regungen emancipirt hat, die aber vor einer Drohung und einem Geschenk gleich wenig Stand halten. Daher übernimmt er denn, wo es ihm nicht gefährlich scheint, nicht ohne Behagen seine Rolle bei den Streichen Don Giovanni's, der ihn namentlich vorschiebt um sich Elvira's zu entledigen. In der berühmten Arie (I, 4), in welcher er, als wollte er die Verlassene trösten, vor ihr das Register der Liebschaften seines Herrn aufrollt, verhehlt er doch nicht, welches Vergnügen ihm diese Erinnerung und der Spott macht, den er mit Elvira treibt. Im ersten Theil ist die Aufzählung der langen Reihe naturgemäß parlando gehalten, nur hie und da durch stärkere declamatorische Accente gehoben, wie bei dem famosen ma in Ispagna son già mille e trè; aber das Orchester, das fortwährend in lebhafter Bewegung ist, verräth uns, was für Erinnerungen an lustige Streiche und lockeres Leben ihm dabei durch den Sinn gehen. Bei der näheren Charakteristik des Geschmacks und der Methode seines Herrn wird er wärmer und schildert alle Details mit vollem Ausdruck, bis er endlich mit der boshaften Apostrophe voi sapete quel che fa in offenbarer Verhöhnung schließt. Wer gehört hat, wie Lablache das



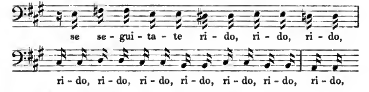
halblaut, ein wenig durch die Nase gezogen, mit einem unbeschreiblichen Seitenblick auf Elvira sang, der hat eine Vorstellung von der komischen Malice bekommen, welche Mozart in diesen Schluß gelegt hat. Die in ihren einzelnen Zügen ebenso schlagende als durch das innere Behagen des Leporello ergötzliche Charakteristik[160] trifft freilich nur den italiänischen Text, den die Uebersetzungen am ärgsten mißhandelt haben, wo die musikalische Behandlung die größte Genauigkeit verlangte, und ist auch in ihrer Ausdrucksweise echt italiänisch, zum Theil nur mit italiänischer Mimik ganz verständlich. Zwar wenn er ihn preisen läßt

160 Dahin gehört z. B. wie Leporello ganz im Vertrauen, als vergäße er mit wem er spricht, und mit der größten Wichtigthuerei — der Trugschluß nach B und die wundersamen Fagottöne heben das ganz besonders hervor — Elvira zuflüstert sua passion predominante è la giovin principiante.

nella bionda la gentilezza, nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza, so ist der Ausdruck jedem eingänglich, auch die grande maestosa wächst für jedermann verständlich stolz in die Höhe; aber wenn es darauf heißt



so ist die eigentliche Wirkung deutsch nicht wiederzugeben. In Italien kann man auf der Straße sehen, wie einer, der etwas als klein bezeichnen will, unwillkürlich das Wort zehnmal hintereinander rasch wiederholt und dabei die Hand allmählich mehr und mehr der Erde nähert — das ist musikalisch nicht treffender auszudrücken als Mozart gethan hat. Aehnlich ist es im Terzett (II, 2), wo Leporello das Lachen nicht verbeißen kann
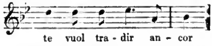


und das stille Insichhineinlachen für einen Italiäner musikalisch aufs natürlichste ausgedrückt ist.

Ueberhaupt hat das schnelle Sprechen, eines der geläufigsten Darstellungsmittel in der opera buffa, eine andere Bedeutung im Italiänischen als im Deutschen. Dem Deutschen ist es nicht natürlich, und erscheint entweder übertrieben oder gemein, ist daher auch nur sehr beschränkt als Mittel der Charakteristik zu verwenden. Für den Italiäner ist dagegen rasches Sprechen, das ihm seine Sprache so sehr erleichtert, der natürliche Ausdruck lebhafter Erregung; es kommt nur darauf an, ob er sich gehen läßt oder aus irgend welcher Ueberlegung an sich hält. In der italiänischen Oper ist es daher ohne Bedenken zulässig, es macht an sich nicht einmal den Eindruck des Komischen, sondern Umstände, Persönlichkeit, Art der Anwendung geben demselben erst den bestimmten Charakter. Schon in der Partie des Leporello hat das rasche parlando in verschiedenen Situationen einen ganz verschiedenen Ausdruck und jedesmal seine psychologische Berechtigung. Es kommt aber keineswegs

der vorzugsweise komischen Person allein zu. Wenn zu Anfang des ersten Finales (I, 13) Masetto seinen eifersüchtigen Zorn, Zerlina ihre Angst in rasch gesprochnen Worten äußert, so soll das nicht etwa das Publicum zum Lachen bringen; es ist vielmehr der natürliche Ausdruck ihrer Empfindung und die Situation bringt die komische Wirkung hervor. Freilich gehören sie den niederen Ständen an, denen man deshalb etwas nachsehen möchte; aber auch Don Giovanni schont, wo er sich gehen läßt, seine Zunge nicht. Besonders im Verkehr mit Leporello gestattet er nicht nur dem Diener manche Freiheiten, sondern läßt sich auch selbst zu ihm herab; natürlich kommt das auch im musikalischen Ausdruck zum Vorschein, und solche kleine Nachlässigkeiten des Conversationstons wirken außerordentlich dazu mit das Ganze frei und lebendig zu machen. In dem kleinen Duett (II, 1), in welchem er sich mit dem erzürnten Leporello um ihn zu besänftigen ganz familiär macht, drückt er sich deshalb auch ganz in seiner Weise aus; nur ist nicht zu übersehen, daß Leporello im hohen Grade erzürnt ist, während Don Giovanni sich nur zum Spaß gehen läßt: in diesem Contrast liegt das eigentlich komische Moment. Aber auch im ersten Finale fällt er, da er einen Augenblick den Kopf verliert, mit den Worten è confusa la mia testa in dies rasche Sprechen, das aber, sowie er sich gesammelt hat, mit den Worten ma non manca in me coraggio einem ganz anderen musikalischen Ausdruck weicht. Im Quartett (I, 8) versetzt ihn die durch Elvira ihn bedrohende Gefahr in solche Aufregung, daß er gerade, als er ihr zuspricht sich in Acht zu nehmen: siate un poco più prudente, durch sein rasches auf sie Einreden verräth, wie sehr er selbst die Besonnenheit verloren hat. Darin liegt nun auch etwas Komisches, allein dies Moment bringt in den Ernst der Situation nur eine leise Nuance des Ausdrucks hinein; daher darf auch dieses rasche parlando durchaus nicht den eigentlichen Buffocharakter annehmen. Elvira selbst, die ihre heftige leidenschaftliche Natur nicht zu zügeln weiß, läßt sich hinreißen ihrem Zorn in geflügelten Worten Luft zu machen, welche sicher auf Niemand einen komischen Eindruck machen werden. Donna Anna dagegen und Don Ottavio, vornehme und gehaltene Naturen, lassen sich nie in der Art gehen, daß sie in ein solches Schnellsprechen verfielen.

Ueberhaupt ist dies Quartett einer der schönsten Belege für Mozarts geniale Meisterschaft in den verschiedensten Richtungen. Elvira unterbricht durch ihre Warnung das Gespräch zwischen Donna Anna, Don Ottavio und Don Giovanni in der unerwartetesten Weise, jene sind überrascht und unsicher, was sie davon halten sollen, dieser

erschrickt, sucht sie durch Täuschung in der Ungewißheit zu erhalten und Elvira zu beseitigen: so entsteht jene echt musikalische schwebende Stimmung, die hier durch die Trauer Donna Anna's und Don Ottavio's den weichen Ton erhält, der das Ganze beherrscht. Was zunächst hervortritt ist die geschickte Gruppirung. Donna Anna und Don Ottavio, die unzertrennlich zusammenhalten, bilden den festen Mittelpunkt, Elvira und Don Giovanni stehen bald, obwohl feindselig, neben einander, bald wenden sie sich den beiden andern zu. Der Situation gemäß erscheint Elvira am häufigsten isolirt den drei andern gegenüber, und wie sie auch durch ihre leidenschaftliche Erregung in den Vordergrund tritt, so geht von ihr die fortschreitende Bewegung des Ganzen aus, der Don Giovanni nothgedrungen folgt, während jene beiden aus ihrer achtsamen Beschaulichkeit nur vorübergehend heraustreten. Ein schöner Zug von rührender Wahrheit ist es, wenn das Motiv der Worte Elvira's



vom Orchester und den übrigen Stimmen aufgenommen wird, so daß es wie das Losungswort, welches den Schlüssel des Räthsels birgt, unwiderstehlich sich ans Ohr drängt, und selbst an Don Giovanni zum Verräther wird. Daher kehrt denn auch nach allen Vorwürfen, Zureden, Fragen, dies Motiv wieder und verklingt, wie die wirkliche Lage der Dinge unaufgeklärt bleibt, leise mit seinem schmerzlichen Vorwurf. Die Ahnung, die hier die Seele Donna Anna's durchzieht, bereitet die Entdeckung vor, welche sie blitzschnell in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters erkennen läßt.

Die Gruppirung der Singstimmen wird überhaupt zu einem wirksamen Mittel der psychologischen Charakteristik. Leporello empfindet beim Auftreten der Elvira im zweiten Finale eine moralische Regung, welche ihn auch musikalisch der Elvira nähert, ihre Partien entsprechen einander — zuletzt sogar in vollständiger Imitation [161] und treten der des Don Giovanni gegenüber. Auch im Terzett ist (II, 2) Leporello bald dem Don Giovanni nahe gerückt, bald der Elvira, der er anfangs nachspottet, später aber doch seine Theilnahme nicht versagen kann, während Don Giovanni sich selbständig von ihnen ab-

161 Die bezeichnende Form der Imitation erscheint immer durch die Zusammengehörigkeit der betreffenden Personen psychologisch gerechtfertigt z. B. wenn im Quartett Donna Anna und Don Ottavio (S. 79), im ersten Finale Zerlina und Masetto (S. 151 f.) die Imitation ausführen.



löst. Diese Kunst durch die Gruppirung nicht allein für die musikalische Gestaltung klare Uebersichtlichkeit zu gewinnen, sondern zugleich psychologisch und dramatisch zu charakterisiren läßt sich in jedem Ensemblesatz erkennen.

L. Bassi (1766—1825) — der als ein trefflich geschulter Sänger und feiner Komiker, zugleich als ein Mann von stattlichem Aeußeren und guten Manieren geschildert wird[162] — soll befremdet gewesen sein, daß die Hauptperson der Oper keine eigentliche große Arie singe, dies Befremden werden andere getheilt haben. Wäre Don Giovanni eine faustische Natur, so müßte er den Kampf der leidenschaftlichen Sinnlichkeit oder der weltschmerzlichen Menschenverachtung mit dem sittlichen Gefühl und seinem höheren Streben irgendwie darlegen, auch für die musikalische Darstellung ein dankbares Motiv. Allein Don Giovanni weiß gar nichts von Zweifeln solcher Art, im Vollgefühl seiner Kraft strebt er nur nach Genuß und findet in diesem seine ganze Befriedigung. Auch die Gefahr reizt ihn, weil sie seine Kraft herausfordert, übermüthiger Scherz, der ihn seine Ueberlegenheit empfinden läßt, vor allem der sinnliche Genuß. Von einer dämonischen Lust an der Verführung zeigt sich so wenig eine Spur, als von einer die Seele ergreifenden Leidenschaft, welche man noch in der Verirrung durch die Bezeichnung der Liebe adeln könnte; es ist die rücksichtslose Hingebung an eine sinnliche Erregung, die, weil sie den ganzen Menschen heftig ergreift, momentan auch die edleren Seelenkräfte berührt. Fülle der Kraft, Feinheit der äußeren Formen, heitere und selbst humoristische Jovialität können eine solche Erscheinung weder edel noch würdig, aber weniger verletzend machen, und die Sitten der Zeit, welche Tirso's Don Juan und da Ponte's Don Giovanni hervorbrachte, ließen sie statthaft erscheinen. Vor allem aber macht die Musik, welche ihrer Natur nach das Element der Empfindung als das wahre und berechtigte hervorhebt, die künstlerische Darstellung einer so gearteten Individualität möglich[163]. Eine Natur wie Don Giovanni wird sich nun nicht in Monologen aussprechen, sie äußert sich durch die That, und wir lernen daher Don

162 A. M. Z. II S. 538 ff.

163 Beethoven hat geäußert, Opern wie Figaro und Don Juan könne er nicht componiren, dagegen habe er einen Widerwillen (Rellstab Aus meinem Leben II S. 240, vgl. Beethovens Studien, Anh. S. 22). Die hohe Sittlichkeit des großen Mannes im Leben wie in der Kunst muß man auch in diesem Ausspruch ehrend anerkennen; indessen wird man, auch ohne die Kunst vom Boden der Sittlichkeit abzulösen, diese Seite der menschlichen Natur der künstlerischen Darstellung nicht entziehen wollen.

Giovanni fast allein in der unmittelbaren Berührung mit anderen kennen. Nur als er Leporello den Auftrag giebt ein glänzendes Fest zu bereiten, und sich der Vorempfindung der bevorstehenden Genüsse hingiebt, erhält diese erregte Stimmung ihren musikalischen Ausdruck in einer Arie oder vielmehr einem Lied (I, 11). Don Giovanni ist ganz mit dem Balle beschäftigt, er zeichnet die Situation vor, die nachher im Finale eintritt, sogar die drei verschiedenen Tänze werden im Voraus erwähnt
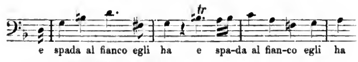
Senza alcun ordine
La danza sia,
Chi'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemanna
Farai ballar.

Ausgehend von dieser Vorstellung läßt Mozart ihn ein einfaches sehr lebhaftes Tanzlied singen, in dem sich nichts von höherer Leidenschaftlichkeit, noch viel weniger von dämonischen Gelüsten oder edleren Gefühlen spüren läßt, das vielmehr die sinnliche Aufregung, wie einen schnell vorüberfliegenden Rausch, mit zündender Gewalt ausdrückt. Die sehr gefällige und eindringliche Melodie, die einfache Harmonie, der markirte Rhythmus und namentlich die Instrumentation wirken glücklich zusammen. Flöte und Violine, welche fast unausgesetzt die Melodie führen, heben das Tanzartige hervor, die gleichmäßig rasche Bewegung der Begleitung hat etwas eigenthümlich Aufregendes, das durch die starken Accente der Blasinstrumente gehoben wird. Auch das Hineinstreifen in die Molltonart, das in der ausgelassenen Lust auch den Stachel derselben empfinden läßt, ist von großer Wirkung.
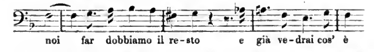
Von ganz anderem Charakter ist das Ständchen (II, 3), von Mozart Canzonetta überschrieben; ist gleich das Kammermädchen nicht gegenwärtig, so spricht Don Giovanni doch nicht mit sich, sondern wendet sich mit der ganzen Wärme seiner Empfindung an die Schöne, deren Herz er rühren will. Das italiänische Lied hat in Rhythmus und Sprache einen volksmäßigen Charakter; es bleibt sich gleich, ob man sich denkt, Don Giovanni singe hier ein bekanntes Lied oder improvisire dasselbe. Die wollüstige Spannung, die süße Schwärmerei, mit welcher er den glücklichen Augenblick herbeisehnt, hat einen so überraschenden, dabei so unwiderstehlich einschmeichelnden Ausdruck erhalten, daß dieses kleine Lied wie eine seltene Blume von wunderbarem Farbenschmelz und berauschendem Duft den Sinn gefangen nimmt; es giebt nichts, auch bei Mozart nicht, das sich ihm vergleichen läßt. Die Wirkung der

reizenden Melodie und der gewählten Harmonie wird auch hier sehr gehoben durch die lebhafte, nur von den pizzicato angegebenen Accorden der Saiteninstrumente unterstützte Begleitungsfigur der Mandoline. Der zarte, eigenthümlich vibrirende Ton der Metallsaiten der Mandoline paßt unvergleichlich zu der süßen Anmuth des Liedes; das Instrument war damals noch üblich — Mozart hat auch sonst Lieder zur Mandoline componirt (S. 59) — und wirkte um so charakteristischer [164].

Die einzige wirkliche Arie, welche Don Giovanni singt, singt er nicht als Don Giovanni. In Leporello's Kleidern giebt er Masetto und seinen Begleitern Vorschriften, wie sie ihn erwischen sollen, die musikalische Charakteristik muß sich also der Maskerade anschließen. Ohne Zweifel gehört diese Arie (II, 4) Metà di voi qua vadano zu den originellsten Conceptionen, die man bewundert, ohne recht zu begreifen, wie sie haben gefaßt werden können. Die Situation giebt gar keine eigentlich musikalischen Impulse; Posten werden ausgestellt, Signalements mitgetheilt, die sprechende Person ist durch die Verkleidung eine ganz unsichere geworden — nur ein eminent musikalisches Genie konnte hier den Punkt finden, von wo aus ein musikalisches Kunstwerk sich entwickeln ließ. Der Buffocharakter ist natürlich maaßgebend, nicht allein weil Don Giovanni hier den Leporello spielt, sondern weil der übermüthige Spaß mit Masetto ihm selbst das innigste Behagen macht, beides muß also mit einander verschmolzen werden. Man braucht diese Arie nur mit denen des Leporello (I, 4. II, 7) zu vergleichen um den wesentlichen Unterschied in der Haltung zu gewahren. Wenn die vielen rasch gesprochenen Stellen den vulgären Charakter zeigen, so nimmt die Musik bei etwas gehobenen Stellen unwillkürlich einen vornehmeren Ausdruck an; Stellen wie



mit dem charakteristischen Triller, oder



164 Unrichtig ist die Bemerkung in den fliegenden Blättern f. Musik (I S. 184), das Lied zeige Don Giovanni wie er scheinen wolle, während das Accompagnement andeute, wie er wirklich sei und daß der Gesang nur Heuchelei sei. Don Giovanni spricht seine wirkliche Empfindung so aus, wie er sie fühlt,

konnte Leporello gar nicht singen, hier kommt der Cavalier zum Vorschein. Der Situation gemäß ist die Singstimme vorwiegend parlando gehalten und das Orchester, dem die wesentliche Gestaltung zufällt, ist so selbständig geführt, daß die Singstimme allenfalls entbehrlich sein könnte, wiewohl beide einander nothwendig ergänzen. Die Musik kann hier nicht im Einzelnen charakterisiren wie z. B. im Andante von Leporello's großer Arie. Die Grundmotive der Situation, das geheimnißvolle Wichtigthun, die scheinbare Vertraulichkeit Don Giovanni's, die gespannte Aufmerksamkeit und Neugierde der Landleute sind launig aufgefaßt, und das Orchester giebt das was in der Seele aller Betheiligten angeregt wird in seinen verschiedenen Wendungen wieder. Allerdings kann diese musikalische Charakteristik nur durch ein entsprechendes mimisches Spiel aller Personen, auch der stummen, für welche das Orchester spricht, zur vollen Geltung kommen.

Seinen wahren Charakter aber offenbart Don Giovanni da, wo er mit anderen Personen, namentlich mit Frauen, in Berührung kommt. Seine Verführungskunst sehen wir ihn zuerst gegen Zerlina üben. Sie tritt uns als ein einfaches Bauermädchen entgegen; in dem kleinen Duett, welches sie mit ihrem Bräutigam unter dem lustigen Zuruf der Freunde singt (I, 5), spricht sich harmlose Heiterkeit und Freude auf die einfachste Weise, in populärer Fassung aus[165]. Erst Don Giovanni weckt Gefühle, die in ihrer Seele unentwickelt schlummerten. Der schöne vornehme Mann hat der unerfahrenen Bäuerin gegenüber leichtes Spiel. Indem er auf die Vorzüge der Ueberlegenheit verzichtend sich ihr gleichstellt, schmeichelt er ihrer Eitelkeit, und da er seine durch sinnliches Wohlgefallen angeregte zärtliche Empfindung in einer Weise ausdrückt, welche auf den einfachen Sinn Zerlina's den Eindruck der Wahrheit macht, ruft er in ihr das Gefühl der Liebe unwiderstehlich hervor, daß alle Bedenken davor zurücktreten. Dadurch ist die Haltung des Duetts (I, 6) bedingt, in welchem Don Giovanni die Neigung Zerlina's rasch gewinnt. Der einfache Ausdruck dieser das Herz sanft und süß bewegenden Empfindung ruft eine Aufregung in Zerlina hervor, die sich mehr in mädchenhafter Verlegenheit als ernstlichem Widerstand äußert und

und daß sie rasch vorübergehen wird macht sie für den Moment nicht unwahr. Der besondere Charakter der Begleitung ist aber ganz einfach durch die Natur des Instruments bestimmt.

165 Dieses kleine Duett mit Chor ist auf einem besonderen Bogen geschrieben, wie die Arie Masetto's (Anhang 2). Beide sind nicht später eingelegt, sondern in Prag geschrieben, aber wohl während der Proben, wo diese ganze Partie erst redigirt zu sein scheint.



vor dem wärmeren, aber immer nicht heftigen Andringen Giovanni's bald ganz weicht. Das Gefühl gegenseitiger Befriedigung, welchem beide sich hingeben, nimmt, da kein Kampf der Leidenschaft vorausgegangen ist, lediglich den Ausdruck eines wie in hellem Sonnenschein sich wiegenden, warm empfundenen Glückes an. Man hat wohl für den zweiten Theil mehr Feuer und Leidenschaft verlangt; offenbar zum Nachtheil der Charakteristik. Zerlina ist keine tief und leidenschaftlich empfindende, sondern eine leicht erregbare Natur, und Don Giovanni wird dadurch so gefährlich, daß er sich instinctmäßig der Natur der Frau assimilirt, die ihn anzieht; dies hat Mozart treffend ausgedrückt[166]. Diese psychologische Wahrheit ist leicht nachzuweisen, aber die zarte Innigkeit der einfachen Töne, die wie ein Blick aus liebesfeuchtem Auge ins Herz dringen, kann das Wort nicht bezeichnen.

Beim zweiten Zusammentreffen steht die Sache wesentlich anders. Zerlina ist durch Elvira gewarnt, sie hat Masetto's Eifersucht eben mit Mühe besänftigt, weiß sich von ihm belauscht und sucht daher Don Giovanni auszuweichen, zu dem sie sich doch hingezogen fühlt. Das weiß er und beantwortet ihre Bitte um Schonung mit ihrem eigenen Motiv, wodurch dies Liebesspiel ebenso fein charakterisirt wird als unmittelbar darauf seine Ueberraschung Masetto im Versteck zu finden und die schnelle Fassung, mit der er ihn becomplimentirt, worauf dieser spöttisch Don Giovanni seine eigene Phrase zurückgiebt. Das Orchester, das noch eben so zart dem Liebenden zur Seite ging, drückt hier Spott und verhaltenen Grimm unvergleichlich aus. Glücklicherweise hört man drinnen die Tanzmusik, alle, besonders Zerlina, sind froh aus der Verlegenheit zu kommen und eilen hinein. Im weiteren Verlauf der Festlichkeit, wo Zerlina, von Masetto beobachtet, von Don Giovanni gesucht, sich zurückzuhalten bestrebt ist, bis er mit ihr zum Tanz antritt[167] und sie dann bei Seite führt, wird die gesammte Situation in sicheren Zügen charakterisirt und die lebhafte Entwickelung läßt die individuellen Momente mehr zurücktreten. Nachdem sie aus

166 In der Originalpartitur hat der zweite Theil keine neue Tempobezeichnung; Mozart wollte nur durch den Taktwechsel, nicht durch beschleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen. — Das chromatische Zwischenspiel, welches Ulibicheff (II p. 125) als eine moralische Warnung auffaßt, macht mir den Eindruck sinnlichen Schmachtens.

167 Die Worte, welche Don Giovanni, nach der Wiederaufnahme des Menuetts gegeben werden meco tu dei ballare, Zerlina vien pur quà fehlen in de. Originalpartitur und im Textbuch; erst weiterhin, da er mit ihr zum Contretanz antritt, sagt er zu ihr: il tuo compagno io sono, Zerlina vien pur quà.

Don Giovanni's Händen befreiet worden ist, erscheint ihre individuelle Beziehung zu ihm aufgehoben; wir finden sie von da an in der Reihe seiner Verfolger. Aber offenbar hat schon dies flüchtige Zusammentreffen mit dem Verführer in ihrer Seele einen Keim geweckt, dessen Entwickelung ihr Verhältniß zu Masetto umgestaltet.

Zu Anfang tritt sie uns unbefangen, glücklich mit ihrem Bräutigam entgegen. Masetto erweist sich als ein derber, zur Eifersucht geneigter, aber äußerst gutmüthiger Bursche, wir finden ihn immer im Nachtheil gegen Zerlina, Don Giovanni, selbst gegen Leporello. Mozart hat in einfachen, bezeichnenden Zügen eine dieser Natur gemäße Figur hingestellt, die sich nie in den Vordergrund drängt, aber namentlich in den Ensemblesätzen immer am rechten Platze ist, um dem Ganzen Haltung und Farbe zu geben. Nur einmal läßt er sich in einer Arie vernehmen, als Don Giovanni ihn fortschickt um mit Zerlina allein zu sein. Diese ist im entschiedenen Buffocharakter gehalten und wendet die diesem üblichen Mittel an: im Vergleich mit den Arien Don Giovanni's und Leporello's bietet sie ein ganz anderes, aber in seiner Art ebenso wahres Charakterbild. Der Unmuth, der sich nur aus Respect vor dem gnädigen Herrn nicht auszulassen wagt und herzlich gern sich in bitterem Spott äußern möchte, wenn er es nur recht anzufangen wüßte, der so derb auftritt, obgleich er gar fein zu sein denkt, ist vortrefflich charakterisirt. Gleich das erste Motiv des Orchesters, bei dem die ominösen Hörner wieder sehr bemerklich sind



zu dem er sein ho capito, signor, si ausruft, macht durch die monotone Wiederholung derselben immer nachdrücklicher wiederkehrenden Takte deutlich, wie ihn der Gedanke beschäftigt, den er sich nicht aus dem Sinn bringen kann. Vortrefflich charakterisirt sind die beiden Motive, mit welchen er sich spöttisch gegen Don Giovanni und Zerlina wendet; ebenso bezeichnend ist der Schluß, mit dem er gar kein Ende finden kann, wobei die synkopirten Rhythmen den Ausdruck seines Widerstrebens nicht wenig verstärken.

Mit diesem bäurisch derben, aber ehrlichen Charakter stehen nun die beiden Arien der Zerlina im lebendigsten Contrast. In ihnen spricht sich nicht Zuneigung und Zärtlichkeit aus, sondern das Bewußtsein ihrer Ueberlegenheit über den Bräutigam, welches ihr die Berührung

mit Don Giovanni gegeben hat. Auch Neigung spielt mit hinein, die aber nicht so tief in ihrem Gemüth wurzelt, um sie ganz zu beherrschen. Sie ist eine jener leichten Naturen, welche flüchtig sind ohne eigentlich unwahr zu werden, deren Empfindung der Augenblick bestimmt, deren Reiz die momentane Erregung erhöhet. Der Meister künstlerischer Darstellung hat die Anmuth und Grazie reizend schöner Form mit einem leisen Hauch zarter Empfindung beseelt, ohne welchen sie kalt bliebe, und ihr das schalkhafte Lächeln gegeben, das jeden Gedanken an Sentimentalität verscheucht. Die erste Arie (I, 12) bekommt ihren eigenthümlichen Charakter dadurch, daß Zerlina Masetto zu versöhnen sucht. Aber von flehentlicher Reue, von einer neu aufflammenden Liebe ist keine Spur zu finden; mit schmeichelnder Zärtlichkeit nimmt sie seine Sinne gefangen und verkündigt ihm immer zuversichtlicher ein Glück, dem zu entsagen er viel zu schwach ist. Artiger liebkosen, heiterer tändeln in leichtem Liebesspiel kann man nicht, und kein falscher Ton von Sentimentalität stört das anmuthige Bild. Ganz eigenthümlich trägt das obligate Violoncell zu der individuellen Charakteristik bei; die rastlose Bewegung, der dunklere und weiche Klang dieses Instruments sticht gegen die klare, sonnenhelle Singstimme reizend ab; auch hier bringt die Begleitung das, was die Sängerin nicht ganz ausdrückt, zur Vollendung. Sie versinnlicht das unruhige Schwanken in der Gemüthsstimmung beider Liebenden, erst im zweiten Theil strömt die Bewegung freier und voller, bis zuletzt jeder Unmuth in leisem Gemurmel verklingt.

Die zweite Arie (II, 5) entspricht einer anderen Situation. Masetto hat Schläge bekommen und Zerlina sucht ihn zu trösten; wollte sie das mit sentimentalem Ernst thun, so würde es albern ausfallen, leichte Schalkhaftigkeit ist hier am Platz. Diese hat Mozart mit Recht an die Stelle der im Text angedeuteten Lüsternheit gesetzt, und dadurch die reine Anmuth und Grazie gewahrt, welche diese Arie überaus anziehend machen, die, nach Maaßgabe der Situation, auch der Wärme nicht entbehrt. Die Pointe, daß Masetto das Klopfen ihres Herzens fühlen muß, giebt zu einem Motiv des Orchesters Veranlassung, in welchem der gezogene Gang der Geigen den kurzen abgemessenen Schlägen der Blasinstrumente gegenüber das schmachtende Gefühl, das auch die Singstimme ausdrückt, reizend wiedergiebt. Ueberhaupt ist der helle Charakter der Instrumentation bei dieser Arie gegenüber der ersten ungemein bezeichnend.

Völlig verschieden ist Don Giovanni's Verhältniß zu Elvira. Diese Partie wird, als die einer verlaßnen Geliebten, meistens vernach-

lässigt. Wäre eine große Künstlerin, wie die Schröder-Devrient, auf den Gedanken gekommen, die großartige Gestalt der Elvira, welche Mozart geschaffen hat, auf der Bühne zu verkörpern; die Darstellung der ganzen Oper würde eine andere Haltung gewonnen haben. Elvira ist Don Giovanni den äußeren Verhältnissen nach ebenbürtig, durch Adel der Gesinnung überlegen, und von ihm aufs tiefste gekränkt: so tritt sie ihm entgegen. Gleich die erste Arie (I, 3)[168] kündigt sie als eine kräftige, leidenschaftlich empfindende Frau an, die von der jungfräulichen Zurückhaltung Donna Anna's so fern ist als von der zierlichen Anmuth Zerlina's. So rückhaltslos, wie sie sich ihrer Liebe für Don Giovanni hingegeben hat, folgt sie nun dem Gefühl der Rache, und auch dieses geht nicht sowohl aus verletztem Stolz sondern aus gekränkter Liebe hervor, die daher immer wieder aus der Asche aufzulodern droht. Festigkeit und Entschlossenheit drückt sich edel und stolz, nicht ohne eine gewisse Vornehmheit in der Singstimme aus, während das Orchester in kräftig bewegten Figuren, die mitunter einen höheren Schwung nehmen, die Erregtheit ihres Herzens charakteristisch ausdrückt. Von großer Wirksamkeit ist die gegen die vorhergehenden Stücke sehr abstechende Klangfarbe der Instrumentation; Clarinetten sind hier zuerst angewendet und geben mit Hörnern und Fagotts (ohne Flöten) dem Orchester einen vollen und glänzenden Klang. Daß Don Giovanni sie belauscht, ohne sie zu erkennen Theilnahme für sie gewinnt, und Leporello darüber seine Glossen macht, das giebt auch dieser Situation eine Beimischung von Humor, dessen musikalischer Ausdruck hier ungemein liebenswürdig ist. Er richtet sich am schonungslosesten gegen Elvira, deren Leidenschaftlichkeit, wie sie ihre Verschuldung herbeigeführt hat, auch hierzu Veranlassung bietet. Gleich anfangs zeigt die musikalische Darstellung deutlich, daß Elvira in ihrem eigensten Wesen davon unberührt bleibt.

Fest entschlossen Don Giovanni zu verfolgen und sein Beginnen zu stören, tritt sie ihm, als er mit der leicht gewonnenen Zerlina in sein Casino eilen will, entgegen und ruft Zerlina die Worte zu

Ah! fuggi il traditor!
Non lo lasciar più dir;
Il labbro è mentitor
E falso il ciglio!

168 Nicht Terzetto sondern Aria nennt Mozart das Stück mit Recht, denn die Zwischenreden Don Giovanni's und Leporello's sind nur eigenthümlich gestaltete Ritornells und ändern nichts am Charakter der gerade hier sehr einfachen Arienform.



Da' miei tormenti impara
A creder a quel cor,
E nasca il tuo timor
Dal mio periglio!

Diese Arie giebt, abweichend von der Haltung der Oper, die Formen der älteren Meister, wie man sie besonders in der Kirchenmusik noch zu hören gewohnt war, mit unverkennbarer Absichtlichkeit wieder[169]. Offenbar wollte Mozart durch die strenge, herbe Form, welche ihrem ganzen Zuschnitte nach dem Zuhörer die Vorstellung des Geistlichen erweckt, den Eindruck der Moralpredigt machen und gegen „die bunten rauschenden Scenen trunkener Selbstvergessenheit" einen einschneidenden Contrast hervorrufen[170]. Auch in dieser Form offenbart sich aber die kräftige, leidenschaftliche Natur der Elvira mit großer Wirkung; es ist als ob sie der Bethörten einen ernsten Spruch in seiner althergebrachten, und deshalb um so eindringlicheren Fassung mit Heftigkeit entgegenriefe.

Dem jungen Bauermädchen gegenüber war diese Sprache am Platz, ganz anders tritt Elvira auf, als sie zurückkehrt und Don Giovanni im angelegentlichen Gespräch mit Donna Anna findet. Im Quartett (I, 8) nimmt ihre Warnung, entsprechend der vornehmen Haltung der Trauernden, den Ton einer sanften Klage an, und erst durch Don Giovanni's falsches Benehmen entzündet sich ihre Leidenschaft und steigert sich, je mehr er zu begütigen sucht. Durch diese tritt sie entschieden als Hauptperson hervor und beherrscht mit ihrem energischen Ton namentlich die Ensemblesätze, obgleich die stille Macht, welche echter Seelenadel und wahre Trauer unwillkürlich auf die Umgebung ausüben, die Heftigkeit ihres Hasses im Ausdruck mäßigt. Auch im ersten Finale (I, 13) tritt sie ähnlich auf. Sie hat Donna Anna und Don Ottavio aufgeklärt und veranlaßt gemeinschaftlich Don Giovanni zu beobachten und zu entlarven. Als sie maskirt vor dem Casino desselben erscheinen, mahnt sie zu muthigem Handeln, Don Ottavio stimmt ihr bei, Donna Anna wird angesichts eines solchen Wagnisses von mädchenhaftem Zagen ergriffen, das sich in der edelsten Weise ausspricht. Mit wenigen Zügen sind beide Frauen in der ganzen Verschiedenheit ihres Wesens treffend hingestellt. Auch die Begleitung ist ungemein charakteristisch. Gegen die heitere Regsamkeit, welche Don Giovanni's, Zerlina's und Masetto's Abgehen bezeichnete, sticht die düstere, leidenschaftlich trei-

169 Die Angabe Mozart habe über die Arie gesetzt nello stile di Haendel (Rochlitz A. M. Z. I S. 116. Seyfried Cäcilia XVIII S. 72) ist unbegründet.
170 Ambros Gränzen der Musik und Poesie S. 61 f.

bende Bewegung, mit welcher das Orchester Elvira begleitet, scharf ab; Don Ottavio's kräftiger Tenorstimme gegenüber heben die Blasinstrumente durch verstärkte Accente die Energie mehr hervor. Ohne ihren wesentlichen Charakter zu ändern wird die Begleitung beim Eintritt Donna Anna's bald unheimlich beängstigend bald klagend, aber diese Aufregung afficirt die getragenen Töne nicht, in denen ihre hohe und reine Seele sich ausspricht. Nach kurzer Unterredung mit Leporello, der sie einladet näher zu treten, sammeln die drei sich zu der schwierigen Unternehmung in Zuversicht auf ihre gerechte Sache. Nach dem unruhigen Treiben der vorhergehenden Scenen giebt dieser klare, zusammengefaßte Ausdruck eines tiefernsten Gefühls eine überaus wohlthätige Ruhe. Ohne aus dem Charakter der Situation herauszutreten hat Mozart die Weihe der feierlichen Stimmung mit einem Wohlklang versinnlicht, daß in diesem Moment das Reine und Edle einen ebenso hohen Triumph feiert, wie später das Schlechte im Schauer des Entsetzlichen vernichtet wird. Die Gliederung dieses Satzes stellt Donna Anna und Don Ottavio, indem sie zusammengehen oder einander antworten, unmittelbar neben einander; Elvira tritt ihnen gegenüber und äußert sich auch hier der individuellen Charakteristik entsprechend bewegter, energischer. Auch hier wird die ganz eigenthümliche Wirkung durch das Orchester sehr unterstützt. Die Blasinstrumente ganz allein zur Begleitung zu verwenden, war schon ungewöhnlich; der volle und weiche Klang dieser weit ausgebreiteten Accorde, die ein helles Licht auszustrahlen scheinen, contrastirt seltsam mit den tiefen Tönen der Clarinette, deren fremdartiger Klang noch gar nicht gehört worden ist. Und in welchem Gegensatz steht es zu der Klangfarbe der vorhergehenden Sätze; es ist als wäre man für den Moment in eine andere Welt entrückt. Kaum sind die letzten Töne verhallt, so wird man durch die scharfen Schläge des Orchesters im folgenden Satz wieder unter die Sterblichen versetzt. In der folgenden Scene ist es Elvira, die nachspürend beobachtet, dann mit Don Ottavio Don Giovanni entgegentritt, sie ist die erste, welche die Maske abnimmt und sich ihm zu erkennen giebt; darauf tritt sie mit allen übrigen zu einer Gesammtheit zusammen.

Mit welcher Entschlossenheit sich Elvira auch feindselig Don Giovanni gegenüberstellt, ihre Liebe für ihn wurzelt so tief in ihrem Herzen, seine Persönlichkeit übt eine so zauberhafte Macht über sie, daß sie im Stande ist alles zu vergessen und sich ihm von Neuem anzuvertrauen. Die Poesie könnte das nur durch eine Kette von Mittelgliedern anschaulich machen; die Musik ist in der Wiedergabe der verborgensten Ge-

müthsregungen glücklicher: gelingt es ihr den rechten Ton zu treffen, so ist auch die Stimmung unmittelbar da. Und selten ist wohl eine für Worte unbeschreibliche Stimmung so wahr und schön ausgedrückt wie in dem Terzett (II, 2). Ein kurzes Ritornell versetzt den Zuhörer in eine weiche zarte Stimmung, daß er vollen Glauben mitbringt für das was er nun erfährt. Elvira, allein in der Dämmerung, tritt ans Fenster, mit den alten Erinnerungen tauchen auch die alten Gefühle auf, die sie selbst verdammt und deren sie sich doch nicht erwehren kann. Don Giovanni, der zugegen ist, beschließt diesen schwachen Augenblick zu nutzen; er wünscht Elvira zu entfernen und seinem Uebermuth ist ein neuer Triumph über ihr Herz eine Genugthuung. Leporello in seines Herrn Hut und Mantel muß vortreten, hinter ihm versteckt redet Don Giovanni sie zärtlich an, mit denselben Tönen, welche man so eben aus Elvira's Munde gehört hat. Wie ein Wiederhall ihrer eigenen Gefühle dringt Don Giovanni's Liebesruf zu ihr, den sie, so ungern sie sich es gesteht, so heiß ersehnt. Sie fällt ihm ins Wort und macht ihm mit lebhafterem Ausdruck den Vorwurf, den sie vorher bei sich selbst ausgesprochen hat, er aber fleht mit der rührendsten Zärtlichkeit um Mitleid. Elvira ist betroffen, und ganz richtig tritt damit das Motiv ein, mit welchem Leporello anfangs seine Betroffenheit über Elvira's Erscheinung ausdrückte. Um so dreister fährt Don Giovanni in dem eben angeschlagenen Tone fort, die kurz vorher angedeutete Wendung wird mit einem durch den leise rückenden Uebergang in das fremde C dur überraschenden Aufschwung zu einer Cantilene voll bezaubernder Liebessehnsucht ausgesponnen[171]. Elvira's heftigen Vorwürfen antwortet er — con transporto e quasi piangendo hat Mozart dazu geschrieben — mit Ausrufen gesteigerter Leidenschaft und droht sich zu tödten, wenn sie nicht nachgebe. Fühlt man, daß Elvira durch den tiefsten Ausdruck einer Leidenschaft, welcher ihr Herz sie entgegendrängt, besiegt werden muß, so begreift man doch, daß Leporello in seiner Situation dabei das Lachen ankommt. In dem Moment aber, wo Elvira unterliegt, kann auch Leporello sich des Mitgefühls nicht erwehren, während Don Giovanni spöttisch sich seines Sieges erfreuet. Dadurch haben beide gewissermaßen wirklich ihre Rollen wie ihre Klei-

171 In den fliegenden Blättern für Musik (III S. 11 ff.) ist darauf hingewiesen, daß der Anfang dieser Melodie mit dem Ständchen übereinstimme und dies als ein beabsichtigter Zug seiner Charakteristik dahin erklärt worden, daß er die Heuchelei Don Giovanni's gegenüber Elvira bezeichne, zu welcher er rede, während er an das Kammermädchen denke; was sicher falsch ist.

dung getauscht. Die Hingebung der Elvira, welche nun unausbleiblich erscheint, erfüllt das anfangs von ihr ausgesprochne ahnungsvolle Gefühl, folgerecht kehrt daher der Ausdruck desselben wieder zurück und führt, durch die gleichmäßige Theilnahme aller Personen gesteigert, zum Abschluß. Man kann dies Terzett unbedenklich als ein Muster anführen, wie mit einfacher Anlage und klarer Gliederung sich die vollendete Schönheit und psychologische Wahrheit des Ausdrucks zur echt dramatischen Charakteristik vereinigen könne, und wer wäre im Stande den Duft einer leisen Sehnsucht, der wie auf einer schönen stillen Abendlandschaft über diese Musik ausgebreitet ist, in Worten auszudrücken!

Nimmt man die Züge der musikalischen Charakteristik Don Giovanni's in dem Duett mit Zerlina (I, 6), dem Ständchen (II, 3) und diesem Terzett zusammen, so gewinnt man das Bild einer Persönlichkeit von hinreißender Liebenswürdigkeit, welche jeden Ton der Neigung und des Verlangens mit bezaubernder Anmuth und Feinheit wie mit dem unverkennbaren Ausdruck wirklicher Empfindung immer gleich sicher trifft und dadurch unwiderstehlich die Herzen der Frauen gewinnt. Aber damit ist Don Giovanni's Charakter nicht erschöpft.

Wenn Elvira durch ihre Schwäche hier in eine zweideutige Situation geräth, so wird sie durch Don Giovanni's herzlosen Uebermuth, der sie sogar Leporello Preis giebt, in eine Lage gebracht, die nur durch den komischen Charakter Leporello's aufhört eine absolut peinliche zu werden. Die Furcht, welche ihn bei diesem Rendezvous allein beherrscht, wirft auch auf Elvira ein Streiflicht des Lächerlichen, aber ihr Charakter wird dadurch nicht wesentlich afficirt. Vortrefflich hat Mozart es verstanden im Sextett (II, 6) die edle Haltung Elvira's sowohl dem hasenherzigen Leporello als ihren früheren Verbündeten gegenüber zu wahren und sie nicht unter sich selbst sinken zu lassen; aber das Bewußtsein ihrer Schwäche und die furchtbare Enttäuschung haben ihre Kraft gebrochen. Von der aufflammenden energischen Leidenschaftlichkeit der früheren Elvira zeigt sich keine Spur, die reine Gestalt Donna Anna's leuchtet hoch über sie empor, und in dem Ausdruck des Erstaunens und der Empörung tritt Elvira nicht mehr in so eigenthümlicher Weise vor den übrigen hervor.

Nach dem Sextett, nachdem Leporello den Händen Zerlina's entkommen ist, fand die in Wien eingelegte Arie der Elvira (Anh. 1) ihren Platz, und dadurch wird es erklärlich, daß die leidenschaftliche Heftigkeit der Elvira zu einer Gefaßtheit ermäßigt ist, welche man derselben kaum zutrauen kann. Sie ist nach den letzten Erfahrungen mit sich und ihrem
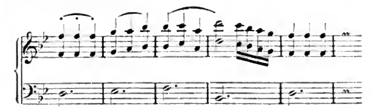
Verhältniß zu Don Giovanni zum Abschluß gekommen, dadurch gewinnt sie die Ruhe mehr beschaulich als aufgeregt bei sich selbst einzukehren. Die weiche Stimmung, in welcher das Gefühl ihrer unauslöschlichen Liebe nicht mehr Zorn gegen den Verräther, nur Mitleid mit dem Verlornen aufkommen läßt, ist — den richtigen Vortrag vorausgesetzt[172] — trefflich ausgedrückt; allein die Würde und der Adel, welche hier die Wogen des Schmerzes und der Rache glätten, lassen von dem Feuer und der Kraft der eigentlichen Elvira des Don Giovanni zu wenig durchklingen. Treten doch auch die Accente einer schmerzlichen Sehnsucht, welche Mozart mit solcher psychologischen Meisterschaft hervorzuheben weiß, hier nur ausnahmsweise, namentlich im Recitativ, hervor. Dagegen ist, rein musikalisch betrachtet, die Arie von der größten Schönheit, und die Singstimme wird durch die obligaten Soloinstrumente — die im Don Giovanni sonst nirgend in dieser Weise benutzt worden sind — aufs wirksamste hervorgehoben. Das schöne Musikstück ist an seinem Platz nicht unpassend, aber es giebt Situation und Charakter nicht mit der Größe und Schärfe wieder, welche Mozart für *seinen* Don Giovanni in Anspruch nahm.

Jedes nähere Verhältniß zu *Don Giovanni* ist natürlich jetzt aufgehoben, *Elvira* fühlt aber auch, daß ihre eigene Existenz vernichtet ist, sie beschließt ins Kloster zu gehen — ein für den Charakter der Elvira bezeichnender Zug, der durch die strenge Haltung jener Sittenpredigt an Zerlina angedeutet wird. Aber sie vermag nicht sich von Don Giovanni trennen, ohne auch ihn, den sie nicht besitzen kann, zur Reue und Besserung zu bewegen; dieser Schritt bewährt ihren energischen Charakter und ihre unzerstörbare Neigung. Ihr Eintreten unterbricht im zweiten Finale das lustige Leben, welches Don Giovanni bei Tafel unter Musik und Scherzen mit Leporello führt, und wie durch wechselnde Beleuchtung eine Landschaft ist mit einem Schlage Haltung und Ton der Musik geändert[173]. Wie ganz anders klingt hier ihre Mahnung, als die an Zerlina gerichtete. Aus vollem, von Liebe bewegtem Herzen strömt eine glühende Beredsamkeit, mit der sie *Don Giovanni's* Herz bestürmt. Aber nun offenbart sich auch seine völlige Gemüthlosigkeit. Anfangs sucht er es als einen Scherz zu fassen, auf den er eingehen wolle; als ihr Schmerz, ihr Flehen, ihre Entrüstung sich dadurch nur steigert, prahlt er höhnend mit der Frivo-

172 Ueber diesen ist eine eingehende Belehrung von Gumprecht (Klass. Sopranalbum S. VIII f.) gegeben.

173 Bei Gazzaniga ist dies ins Seccorecitativ vor dem Finale verlegt.

lität seiner unersättlichen Genußsucht. Dies wird Leporello doch zuviel, er nähert sich durch seine Theilnahme Elvira; von großer Wirkung ist es, wenn dieselben Töne, unter deren mächtiger Wucht bei Elvira's Eintritt alles zu erzittern scheint, nun aus seinem Mund erklingen. Don Giovanni steigert den Uebermuth seiner wilden Lust zu schneidender Schärfe und fordert selbst das Schicksal heraus, das ihn, nachdem auch Elvira ihn verlassen hat, ereilen muß. Diese Scene ist wiederum ein Meisterwerk von hoher dramatischer Vollendung. Nach den leicht aneinander gereihten Scherzen der Abendtafel fließt die Musik, ein Ausdruck tief erregter Leidenschaft, nun in einem mächtigen unaufhaltsamen Zuge wie ein glühender Lavastrom dahin. Schon der Wechsel der Klangfarbe ist dabei von großer Bedeutung. Auf den ersten durch Trompeten und Pauken und lebhafte Figuren der Saiteninstrumente geräuschvollen und glänzenden Satz folgte die arrangirte Harmoniemusik, gegen welche nun das volle Orchester, das die gesammte Kraft der Saiten- und Blasinstrumente entfaltet, erstaunlich absticht. Zum erstenmal treten Don Giovanni und Elvira hier als ebenbürtige Rivalen einander gegenüber. Erscheint Elvira's leidenschaftliche Empfindung, ohne an Stärke und Lebhaftigkeit einzubüßen, geläutert und geadelt, so offenbart Don Giovanni eine Energie und Kraft der Lebenslust, welche den Charakter der Größe annähme, wenn sie einem hohen Zweck diente, so aber Entsetzen erregt. Sie bereitet den Widerstand vor, welchen er der Geistererscheinung entgegensetzen wird; allein der übermüthige Hohn, worin er sich Elvira's Flehen gegenüber verstockt, ist dem Gefühl schrecklicher, als sein entschlossener Widerstand gegen die Schauer des Geisterreichs, welcher uns Theilnahme abnöthigt. Wie scharf aber auch die Züge des Hohnes der Sinnenlust gezeichnet sind, nie erscheint Don Giovanni gemein und und widerwärtig. Das bewirkt nicht allein die Formenschönheit, sondern hauptsächlich die Kraft und Kühnheit, welche sich in derselben ausspricht. Einen wahrhaft schneidenden Eindruck macht es, wenn gegenüber der sonst so reichen Begleitung das mehrmals wiederholte charakteristische Motiv Don Giovanni's





so nackt mit dem bloßen Baß mit größter Schärfe hervortritt. Den Anspruch einer vornehmeren Natur nirgend aufzugeben ist ein nicht minder wesentlicher Zug in Don Giovanni's Charakter als seine Genußsucht. So zeigt er sich gleich bei seinem ersten Auftreten Donna Anna und dem Comthur gegenüber. In seinem Ringen mit ihr ist keine Spur von Rohheit, er vermiede gern das Aufsehen, wie nachher den Kampf mit dem Vater — erst nachdem sein Ehrgefühl als Cavalier aufs höchste gereizt ist, greift er zum Degen und ist innerlich bewegt bei seinem Fall. Regungen dieser Art sind bei ihm freilich nicht von Dauer, denn er ist ohne Gemüth und Edelsinn, aber nicht ohne Muth. Als es in der Kirchhofsscene, die sein Uebermuth herbeiführt, Ernst wird und Leporello vor Angst vergeht, ruft das Entsetzliche seine Entschlossenheit auf, die ihn dann dem Geist gegenüber über die Grenzen tollkühner Verwegenheit hinausführt. Diese Scene aber, in welcher menschlicher Trotz vor der höheren Macht zerschellt, wird bedingt durch die vorangehende mit Elvira, in welcher der eigentlich sittliche Kampf ausgekämpft wird. Das hohe Pathos derselben löst der Humor ab, um von der entgegengesetzten Seite her den Eindruck eines Schauers vorzubereiten, der als ein über die menschliche Natur hinausragender empfunden werden soll. Daß es Mozart gelungen ist, beide Potenzen auf gleicher Höhe zu harmonischer Schönheit zu vereinigen, das haben wir schon als die Großthat eines Genius bewundert.

Vereinigt man mit der herzgewinnenden Liebenswürdigkeit und der übersprudelnden Kraft und Kühnheit die Feinheit des vornehmen Mannes und die Freiheit jovialer Laune zu einem einzigen Bilde, so hat man einen von der Natur reich und glänzend ausgestatteten Menschen vor sich, dem aber um groß und edel zu sein die Sittlichkeit abgeht. Er zieht an, er erregt Theilnahme, aber er ist dem Untergange verfallen.

Dieser verführerischen Erscheinung, welche alles was sich ihr nahet zu sich heran und herabzuziehen pflegt, ist Donna Anna[174] als ein Bild geistiger Hoheit und sittlicher Reinheit gegenübergestellt. Gleich anfangs tritt sie ihm siegreich gegenüber, der Zauber seiner Persönlichkeit ist vor ihrem reinen Sinn wirkungslos geblieben. Aber ihr jungfräulicher Stolz ist durch die unwürdige Zumuthung zu hoher Leidenschaft erregt, der Gedanke, daß eine so unerhörte Beleidigung nicht ungestraft bleiben darf, läßt sie alles andere vergessen, und dieses sittliche

174 Es ist ein oft wiederholter Irrthum, daß diese Partie von Mozart für die Campi geschrieben sei, welche 1773 in Lublin geboren seit 1791 eine Hauptstütze der Guardasonischen Gesellschaft war (A. M. Z. II S. 537 f.).

Gefühl verleiht dem schwachen Mädchen gewaltige Kraft. Die Musik giebt der leidenschaftlichen Erregung einen Charakter von Adel und Hoheit, der Donna Anna entschieden als die überlegene erscheinen läßt, vor welcher Don Giovanni nicht bloß weil er unerkannt bleiben will zurückweicht, sondern weil er sich bezwungen fühlt. Ihr Verhältniß ist dadurch entschieden, von keiner Seite tritt später wieder die Andeutung eines näheren persönlichen Interesses hervor.

Hoffmanns unglücklichem Gedanken, daß Donna Anna von Don Giovanni entehrt sei, widerspricht da Ponte's Text, welcher ihre Neigung zu Don Ottavio wiederholt betont, ebenso entschieden wie die hochgeschwungene Idealität der Musik. Daß das Bewußtsein der Schande und eines inneren unwürdigen Zwiespalts, fortgesetzte Lüge und Heuchelei gegen den Bräutigam die „hohe tragische Weihe" geben und nicht vielmehr hohe Sittlichkeit, edler Stolz und kindlicher Schmerz um den schmählich gemordeten Vater ist ein trauriger Irrthum. Aber Hoffmanns auch von anderen wiederholte [175] Auffassung der beiden Hauptpersonen und ihr Verhältniß zu einander ist ganz verfehlt. Sein Don Giovanni, der als eine dämonische Natur in der Liebe seine Sehnsucht nach dem Ueberirdischen zu befriedigen trachtet, bis er endlich übersättigt und enttäuscht das irdische Leben matt findet, den Menschen verachtet und im frevlen Hohn gegen die Natur und den Schöpfer das Weib nicht einmal mehr genießen sondern verderben will, ebenso seine Donna Anna, welche die ursprüngliche untergegangene Größe in Don Giovanni liebt, sich ihm widerstandslos hingiebt, um nach der Verführung die Qual ihres Verderbens doppelt zu empfinden und dann in ihrer Rache ihren Untergang zu suchen — beide Gestalten sind der Zeit, der Natur, der Musik Mozarts fremd, wie das ganze romantische Raffinement, welches die gemeine Sinnlichkeit mit der Zerrissenheit und Weltverachtung sogenannter großer Geister decorirt.

Bei ihrer Rückkehr mit Don Ottavio findet sie ihren Vater als Leiche. Dieser Anblick, der sie zuerst aufs heftigste erschreckt, ruft, indem sie sich in ihn versenkt, die rührendsten Klagen hervor, unter denen ihr Bewußtsein schwindet. Als sie unter dem tröstenden Zureden Don Ottavio's zu sich kommt, gilt ihr erster halb unbewußter Ausruf dem

175 Marx Berl. Mus. Ztg. I S. 319 ff. Rellstab ges. Schr. VI S. 251 ff. Genast erzählt (Aus d. Tageb. e. alten Schausp. III S. 171 ff.), daß die Bethmann Donna Anna in diesem Sinne gegeben habe und daß auf seine Mittheilung die Schröder-Devrient derselben gefolgt sei. Vgl. A. v. Wolzogen Wilh. Schröder-Devrient S. 163 ff.

Vater; verstört glaubt sie den Mörder vor sich zu haben und verlangt von ihm auch ihren Tod, erst allmählich erkennt sie den Geliebten. Nachdem die schreckliche Gewißheit ihr zu klarem Bewußtsein gekommen ist, faßt sie alle Kraft ihres Gemüths zu dem Vorsatz der Rache zusammen. Sie nimmt Ottavio den Schwur ab das schmählich vergossene Blut zu rächen, ihre Aufregung steigert sich zu einer unheimlichen Freude, mit welcher sie in dieser düstern Vorstellung schwelgen. Die musikalische Wiedergabe dieses Seelengemäldes ist vollendet. Die hochgespannte Stimmung Donna Anna's ist in ihren einzelnen, contrastirenden Aeußerungen mit einer Feinheit und Schärfe charakterisirt, die fortschreitende Steigerung beruht auf einem so wohl motivirten Zusammenhange, den namentlich die musikalische Gliederung fühlbar macht, daß man sich wie gefangen giebt und willenlos diesen wie unwillkührlichen Ausbrüchen der Leidenschaft folgt. Auch die tröstenden Worte Don Ottavio's, so scharf der cantilenenmäßige Vortrag gegen die abgerissenen Ausrufe Donna Anna's absticht, erhalten durch die sich windende Begleitungsfigur und die wechselnde Harmonie den Ausdruck der inneren Unruhe, von welcher er sich nicht frei machen kann. So bald aber der Gedanke der Rache gefaßt ist, gehen beide zusammen; das Gefühl, welches sie gleichmäßig beseelt, findet unter diesen Umständen seinen höchsten Ausdruck in dem gemeinsamen Vorsatz der Rache. Daher sind auch die beiden Singstimmen eng verbunden, denen das Orchester — das in dieser ganzen Scene einen Hauptfactor in der musikalischen Darstellung bildet und eine wunderbare Schönheit des instrumentalen Colorits entfaltet —, mit den schärfsten Accenten bald treibend, bald widerstrebend gegenübertritt; nach der langen Spannung durch einzelne, rasch wechselnde Aeußerungen strömt jetzt die empörte Leidenschaft in einem langen unaufhaltsamen Erguß aus, der die Seele erleichtert.

Donna Anna zeigt sich gleich anfangs in den Momenten der höchsten Anspannung ihrer gesammten geistigen Natur, sie sieht sich in ihrem jungfräulichen Gefühl und in ihrer kindlichen Liebe bis zur Vernichtung bedroht[176]. Dies sind die beiden Factoren, auf deren Zusammenwirken aus dem Grunde einer edlen Sittlichkeit der Charakter Donna Anna's beruht, deren Auffassung und Ausbildung die künstlerische Gestaltung desselben bedingt. Der Schmerz um den geliebten Vater bleibt

176 **Es ist ein großer Fortschritt gegen Gazzaniga's Textbuch, daß Donna Anna nicht nach dem ersten Auftreten verschwindet, sondern statt der bedeutungslosen Ximena in die Handlung eingreift; aber neue Motive dafür zu erfinden reichte da Ponte's Kraft nicht aus.**

ein dauernder, und beherrscht auch später ihre Stimmung, die leidenschaftliche Entrüstung über den frechen Angriff auf ihre Ehre ist eine vorübergehende, die nur zufällig wieder aufgeregt wird. Je reiner und tiefer das Gefühl ist, dessen Verletzung sie im Innersten empört, um so entschiedener macht auch die jungfräuliche Scheu sich geltend, wenn die Erregung aufgehört hat. Es ist der Ausdruck der edelsten, reinsten Jungfräulichkeit, welchen Mozart der musikalischen Darstellung Donna Anna's zu geben gewußt hat. Diese ideale Hoheit macht sie aber nicht zur Heldin, und wiewohl sie eine große Kraft der Seele besitzt, die durch das Außerordentliche auch außerordentlich gesteigert wird, bleibt sie eine echte Mädchennatur. Sie vermag nicht durch leidenschaftliche Empfindung bestimmt, allein selbständig zu handeln wie Elvira. Das hohe Pathos, mit welchem Donna Anna Ottavio auffordert Rache zu schwören, und die heftige Leidenschaft, mit welcher Elvira unmittelbar darauf selbst Rache zu nehmen droht, lassen den ganzen Unterschied dieser beiden weiblichen Naturen empfinden. Donna Anna schrickt vor der That zurück, dagegen tritt das echt weibliche Bedürfniß, in einem ihr wahrhaft ergebenen Mann Halt und Stütze zu finden, entschieden hervor. Ihre Beziehung zu Don Giovanni, so verhängnißvoll sie auch die Ereignisse bestimmt, ist eine äußerliche, das Verhältniß zu ihrem Verlobten ist für ihren Charakter maaßgebend. Es wird dadurch entschieden, daß sie, da alles auf sie einstürmt, mit vollem Vertrauen die Rache für den Frevel, der sie mit Vernichtung bedroht, ihm übergiebt. Wer es möglich hält, daß sie im Moment der leidenschaftlichsten Aufregung mit rührender Zärtlichkeit zu Don Ottavio sagt: **tu sei, perdon, mio bene,** und ihm den Schwur der Rache abnimmt, während sie ihn im Stillen verachtet und Don Giovanni liebt, der muß ihr eine überlegte Heuchelei beilegen, die alle tragische Würde aufhebt.
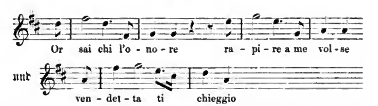
Don Ottavio ist nicht ohne Schuld des Libretto einem ungünstigen Vorurtheil verfallen, das kaum völlig zu überwinden sein wird, wenn auch die üblich gewordene Uebertreibung leicht zu beseitigen ist[177]. So hoch man im Leben Charaktere zu schätzen weiß, welche bei schweren Ereignissen sich Ruhe und Klarheit bewahren und den Angehörigen treu und zartfühlend zur Seite stehen, so wenig poetisch pflegt man sie zu finden. Als ein solcher zeigt sich Don Ottavio. In dem verwirrenden Strudel der Leidenschaften behält er die Besonnenheit; seine Liebe legt

177 Ulibicheff (III p. 113 ff.), Lobe (flieg. Blätt. f. Musik I S. 221 ff.), Vincent (Leipz. Theat. Ztg. 1858 vgl. Deutsche Mus. Ztg. 1860 S. 222. 231 f.) haben Don Ottavio richtig gewürdigt.

ihm vor allem die Pflicht auf seine Verlobte nach dem Tode ihres Vaters zu trösten und zu stützen. Hier zeigt er sich gefühlvoll ohne alle Weichlichkeit, der musikalische Ausdruck des Tröstens spricht die Intensivität einer tiefen aber gehaltenen Empfindung aus, welche Mozart dem Tenor zu verleihen wußte (I, S. 670). Höher steigert sich die Kraft derselben natürlich bei der Aufforderung zur Rache, hier bleibt er hinter Donna Anna nicht zurück, und als beide zuerst wieder auftreten, ermahnt er Donna Anna sich nicht mehr der Trauer zu ergeben, sondern an die Rache zu denken. Die unerwartete Erscheinung Elvira's und das auffallende Benehmen Don Giovanni's machen auch ihn stutzig; aber ebenso wie Donna Anna bewahrt er im Quartett (I, 8) dem Fremden gegenüber eine vornehme Zurückhaltung, welche durch die schmerzliche Empfindung des eigenen Schicksals etwas Gedrücktes erhält. Wie sie hierin beide ganz eins sind, stehen sie auch musikalisch nahe zusammen; die Ueberlegenheit ihrer edleren Persönlichkeit wirkt auch auf die beiden anderen ein und bestimmt den Ton des Ganzen.

Don Giovanni's Auftreten, sein Ton und Blick, giebt Donna Anna die Gewißheit, daß er der Mörder ihres Vaters ist, wie ein Blitz durchzuckt sie die Erinnerung an das entsetzliche Ereigniß, das schreckliche Bild steht wieder vor ihrer Seele. Den Aufruhr der Gefühle, welche sie bestürmen, drückt das Orchester in schneidenden accentuirten Dissonanzen, durch widerstrebende Rhythmen, mit der grellsten Schärfe des Klanges, besonders durch die nach der Ouverture nicht wieder gehörten Trompeten (ohne Pauken) erschütternd aus. Mühsam gewinnt sie die Fassung, dem Geliebten das Ereigniß vollständig zu berichten, das in den schrecklichsten Momenten fast krampfhafte Regungen des Schmerzes hervorruft. Und nun, da er alles weiß, fordert sie ihn von Neuem zur Rache auf, in einer Arie (I, 10), deren feine Charakteristik das Bild Donna Anna's vollständig hinstellt.

Der Ausdruck der Arie ist gegen das vorangehende Recitativ, wie gegen das Racheduett bedeutend gemäßigt. Dort erregt der unmittelbare Eindruck des furchtbaren Ereignisses fieberhaft in ihr das Gefühl der Rache; jetzt treibt die neu erweckte Erinnerung an das Unheil sie zum Aussprechen, welches schon eine gewisse Erleichterung bewirkt. Die erneuerte Aufforderung zur Rache ist nicht mehr der unwillkürliche Ausbruch der Leidenschaft, sie ist der Ausdruck der Ueberzeugung und spricht sich deshalb gefaßter, wenn auch nicht minder kräftig aus. Sicherheit und Entschlossenheit eines hohen und edlen Stolzes sprechen die ersten Motive (vgl. S. 119).



mit unnachahmlicher Kraft und Würde aus, während die murmelnden Sextolen der Geigen und Bratschen, die nachdrängende Figur der Bässe, welche beim zweiten Motiv zur Imitation wird, die leise mahnenden Zwischenreden der Blasinstrumente die treibende Unruhe vergegenwärtigen, aus welcher jener Entschluß sich emporringt. Allein die Größe und Gefahr der Aufgabe weckt in ihrer Seele auch die weicheren Gefühle der Jungfrau; mit der rührenden Klage um den hingemordeten Greis lassen auch Furcht und Zagen in den zitternden Geigenfiguren und den dumpfen Tönen des Fagotts und der Bratsche sich vernehmen. Aber ihr Stolz rafft sie wieder auf, die wiederholte Aufforderung zur Rache schwingt sich zum Schluß mit gesteigerter Anstrengung geflügelt empor; wie nach übermäßiger Anspannung sinkt diese Kraft im Nachspiel des Orchesters wieder in sich zusammen[178].

Versteht der Darsteller Don Ottavio's es die innere Theilnahme an den Tag zu legen, welche dieses rückhaltslose Vertrauen hervorruft und rechtfertigt, so tritt durch diese Scene das innige Verhältniß, in welchem beide zu einander stehen, ins hellste Licht. Der hohe Sinn Donna Anna's hebt auch den Mann ihrer Wahl und die jungfräuliche Scheu giebt ihrem Vertrauen den bräutlichen Charakter. Ottavio, der nicht wie Donna Anna die unmittelbare Gewißheit von Don Giovanni's Schuld hat, kann sich schwer überzeugen, daß ein ihm befreundeter Edelmann einer solchen Schandthat fähig sei; er erkennt aber, daß er ihn scharf beobachten muß. Hier ist nun die in Wien componirte

178 Marx findet die Singstimme, den ganzen geistigen Gang der Arie, großartig, mächtig, die Instrumentation aber kleinlich (Kompositionslehre IV S. 529 ff.); er vermuthet sogar, daß sie vielleicht von Süßmaier ausgeführt sei (a. a. O. S. 448). Diese Vermuthung wird durch die eigenhändige Partitur widerlegt; eher könnte man Rücksicht auf die Stimme der Saporiti voraussetzen, und Mozart ist durchgängig bedacht, die Partie der Donna Anna nicht durch die Instrumente zu decken. Indessen beschränkt sich eine solche Rücksicht darauf, daß die Individualität der Sängerin dem Componisten ein Moment für das geistige Bild, welches er sich von der dramatischen Gestalt bildet, darbietet. Hier dient die Instrumentation der Absicht, dem Charakter des Heroischen gegenüber das wesentliche Element jungfräulicher Zaghaftigkeit zur Geltung zu bringen.

Arie eingelegt, welche Ottavio's hingebende Liebe für Donna Anna ausdrücken soll (Anh. 3). In ihr spricht sich ausschließlich der zärtliche Liebhaber aus, jeder Aufschwung zum Heroischen, den man der Situation nach erwartet, fehlt, und die Hochherzigkeit in der Arie der Donna Anna läßt den Contrast um so schärfer hervortreten. Wie weit die Individualität des Sängers oder Rücksicht auf die Vorliebe des Publicums für schmachtende Liebhaber eingewirkt haben, kann dahin gestellt bleiben. Dies zugegeben ist die Arie einfach und wahr im Ausdruck der Empfindung, weich und zart ohne Süßlichkeit und vom reinsten Wohllaut. Außer der schönen klaren Hauptmelodie sind einzelne Stellen wie der Uebergang nach H moll und der Rückgang nach D dur bei den Worten: e non ho bene, s'ella non l'ha, auch der Schluß von überraschender Wirkung. Aber sie genügt der Situation nicht und schadet der Charakteristik Ottavio's, weil ein kräftiges Gegengewicht fehlt.

Der Gegensatz einer auf sittlicher Treue beruhenden Neigung, wie sie Donna Anna und Don Ottavio gegenüber der heillosen Leidenschaft der anderen Personen darstellen, ist ein unabweisliches Postulat. Im Bewußtsein derselben treten sie Don Giovanni entgegen, wie sich dies im Maskenterzett so rein und edel ausspricht. Uebrigens tritt naturgemäß bei Donna Anna im Verlauf der Handlung mädchenhafte Scheu und die Furcht vor der gegenwärtigen Gefahr immer mehr hervor. Als sie um Don Giovanni zu beobachten maskirt auftreten, wird Donna Anna von Bangen ergriffen, sie fürchtet die Gefahr, die ihnen allen, die dem Geliebten droht: temo pel caro sposa singt sie mit dem ihr eigenen schmelzenden Tone rührender Klage — nur mit Mühe nimmt sie sich zusammen. Im Saale, wo sich eben noch alles in geräuschvoller Lustigkeit tummelte, verbreitet ihre würdevolle Erscheinung einen feierlichen Glanz über die Versammlung: Leporello und Don Giovanni begrüßen sie rücksichtsvoll, sie antworten mit einem gewissen Ceremoniell und vereinigen sich mit ihnen in dem Rufe: viva la libertà! der in ihrem Munde einen ganz anderen Ausdruck von Festlichkeit bekommt, als die ausgelassene Lust vorher — man fühlt, daß vornehme Gäste sich unter die frohe Menge begeben. Auch dies gehört der realistischen Charakteristik an, welche die Sitte der Zeit in einzelnen Zügen in die Darstellung hinübertrug. Schon deshalb würde die Theilnahme des Chors, welche nicht vorgeschrieben ist, hier unangemessen sein; es ist in der Ordnung, daß sich die Landleute vor der vornehmen Welt in bescheidener Entfernung halten. Als der Tanz von Neuem beginnt, da ist es wieder

Donna Anna, die ihr verletztes Gefühl kaum so weit bemeistert, daß sie sich nicht verräth. Der Angstschrei Zerlina's bringt alle in gleiche Aufregung und von da an stehen sie in geschlossener Reihe gegen Don Giovanni. Natürlich ist es Don Ottavio, der ihm mit Würde sein Verbrechen vorhält, indem er mit gespannter Pistole einem Angriff begegnet, und sich als den entschlossenen Vertheidiger der Frauen ihm gegenüberstellt. Auf eine Rauferei mit Don Giovanni ist es dabei nicht abgesehen. Zerlina ist aus seiner Gewalt befreiet, er selbst als frevelnder Wüstling entlarvt; er findet sich umgeben von ehemals Befreundeten, die entschlossen sind ihn der Strafe zu überliefern, aber weder einen Mord an ihm zu begehen noch eine Schlägerei anzufangen. Masetto, der solche Gelüste später zu befriedigen sucht, wird hier durch die Gegenwart der Vornehmen, welche seine Sache führen, zurückgehalten. Es geht lebhaft und leidenschaftlich aber würdig und anständig her, und als Don Giovanni sich von seiner ersten Betäubung erholt hat, fällt es ihm nicht schwer sich solchen Gegnern durch einen bewaffneten Rückzug zu entziehen. Es würde namentlich Don Ottavio, der auch jetzt noch keinen Beweis hat, daß Don Giovanni der Mörder des Comthurs ist, wenig anstehen denselben mit gewaffneter Hand anzugreifen. Ein Chor ist auch in den letzten Sätzen des ersten Finales nicht vorgeschrieben und der Anlage der Situation nach nicht denkbar[179]. Was durch denselben an materieller Klangstärke gewonnen wird geht an der richtigen dramatischen Wirkung verloren; denn durch diese tobende und schreiende Masse entsteht der widerwärtige und lächerliche Eindruck einer langen und erfolglosen Rauferei mit dem einzelnen Don Giovanni. Die buona gente hütet sich wohl an dem Streit der Herren sich zu betheiligen; wie die Sache ernsthaft wird, verlassen Tänzer und Musikanten eiligst den Saal und lassen die wirklich Betheiligten ihren Handel unter sich ausmachen[180].

Bis hieher hat sich Don Ottavio als ein Mann gezeigt, der Donna Anna's Neigung und Vertrauen verdient, gefühlvoll und ergeben, umsichtig und entschlossen, auch bewahrt er überall die edle vornehme Haltung, welche ihn Don Giovanni gegenüber auszeichnet. Nun aber erwartet man, daß er auch als Mann thatkräftig handeln werde, und daß ihm im zweiten Aufzug hiezu keine Gelegenheit geboten

179 Selbst zu Anfang des Finales ist kein Chor der Landleute. Don Giovanni tritt mit mehreren Bedienten auf, und diese wiederholen seine Aufforderungen die Gäste sù coraggio, o buona gente!

180 Vgl. Gugler Morgenbl. 1865 Nr. 32 f. S. 749 ff.

wird ist ein wesentlicher Mangel. Die ungleich lockerer und loser geführte Handlung des zweiten Acts hat besonders Donna Anna und Don Ottavio aufgeopfert; während Elvira sowie Zerlina und Masetto in den neu angesponnenen Faden nicht ungeschickt verwebt sind, treten jene ganz aus der Handlung heraus. Im Sextett (II, 6) wiederholt sich das frühere Motiv des tröstenden Zuspruchs ohne bestimmte Veranlassung, und nur die verklärte Hoheit der Musik kann diesen Mangel verdecken. Ebensowenig sind sie an der Entlarvung Leporello's nothwendig betheiligt; ihre Gegenwart ist vorzugsweise musikalisch motivirt, denn der hohe und edle Ton, welcher im Contrast gegen Leporello's komische Angst den Charakter des Ensembles bezeichnet, wird wesentlich durch ihre Theilnahme bedingt.

Nachdem diese neue Schändlichkeit Don Giovanni's den letzten Zweifel in Ottavio beseitigt hat, zaudert er nun nicht länger von ihm blutige Rechenschaft zu fordern. Don Giovanni hat sich durch sein Benehmen unwürdig gemacht einem Edelmann im Zweikampf Genugthuung zu geben, Ottavio beschließt daher ihn den Gerichten zur Bestrafung zu übergeben, die Gefahr einen kühnen und kampffertigen Gegner zu überwältigen will er übernehmen. Im Begriff fortzugehen wenden sich seine Gedanken natürlich Donna Anna zu, welche nach dem Sextett die Scene verlassen hat; er bittet die Freunde sie während seiner Abwesenheit zu trösten, in kurzer Zeit werde er selbst die glücklich vollzogene Rache ihr berichten. Diese Empfindung ist wahr und richtig und die Arie (II, 8) für die musikalische Charakteristik durchaus geeignet. Seine Aufforderung die Geliebte zu trösten hat in einer der schönsten Cantilenen, welche für eine Tenorstimme geschrieben sind, Ausdruck gefunden: herzlich und in edler Haltung spricht sich eine fein empfindende Natur darin aus. Allein der zweite Theil hält sich nicht ganz auf gleicher Höhe. Mit Recht hat Mozart zwar die Kampfeslust nicht in einem selbständigen Satze groß und heroisch ausgedrückt, was eine falsche Betonung gegeben hätte, sondern sich auf einen Mittelsatz beschränkt, in dem vorzugsweise die rauschende Bewegung des Orchesters, gehoben durch abstechend kräftigen Klang dieses Moment charakterisirt. Auch ist die rein musikalische Wirkung dieses Theils vortrefflich, aber die Singstimme nimmt nicht den der wunderbaren Süßigkeit und Fülle, welche sie so eben entfaltet hat, entsprechenden Aufschwung zur glänzendsten Kraftentwickelung, und dadurch fällt auf die Charakterentwickelung ein Schatten, der das Ganze nicht in voller Energie erscheinen läßt. Vielleicht hat die Eigenthümlichkeit des Sängers Baglione auf diese

Behandlung einigen Einfluß gehabt; man rühmte vorzugsweise die Kunst und den Geschmack seines Vortrags [181].

Der Verlauf der Handlung rechtfertigt Don Ottavio, daß er die Rache an Don Giovanni nicht vollzieht, und wenn er, nachdem eine höhere Hand den Verbrecher zur Strafe gezogen hat, Donna Anna auffordert ihm ihre Hand zu reichen, so ist das nicht die Aeußerung eines zärtlichen Liebhabers, sondern des treuen Mannes, der zu ihrem Schutz berufen ist. Daß Donna Anna mit Beziehung auf das Trauerjahr die Gewährung hinausschiebt ist wieder ein realistischer Zug, in welchem die Sitte und Denkweise jener Zeit unmittelbar zur dramatischen Motivirung verwendet erscheint, und kann uns nicht eben für poetisch gelten. Aber die Intention, das Liebesverhältniß Donna Anna's zu Don Ottavio als ein wahres und inniges darzustellen, ist überall deutlich ausgesprochen, und es beruht auf einer falschen Auffassung tragischer Idealität, wenn man hierin entweder den Vorwand suchte, hinter welchem die Abneigung gegen Don Ottavio sich versteckt, oder einen Hinweis darauf, daß Donna Anna fortan jeder irdischen Liebe entsagen müsse, und nur im Kloster oder im Tode Ruhe finden könne [182].

Unrecht aber ist Don Ottavio dadurch geschehen, daß er, ohne daß man erfährt, ob er auch nur einen Versuch gemacht hat seinen Vorsatz auszuführen, wieder auftreten und Donna Anna bitten muß ihre Vereinigung nicht länger aufzuschieben. Das ist nicht allein unmotivirt, sondern wirft auf ihn den Schein eines sehnsüchtigen Liebhabers ohne Thatkraft [183]. Wahrscheinlich ist diese Scene erst später eingeschoben, um auf den Kirchhof nicht unmittelbar das Abendessen folgen zu lassen, hauptsächlich wohl um der Sängerin noch eine Arie zu geben: dem ist die Charakteristik Don Ottavio's und der natürliche Gang der Handlung geopfert. Dagegen ist diese Arie (II, 10) nicht allein eine dankbare Aufgabe für die Sängerin, sondern ein wesentliches

---

181 da Ponte mem. III, 1 p. 50. A. M. Z. XXIV S. 301. Rubini, der diese Arie mit wunderbarem Schmelz und Feuer sang, pflegte statt das f auszuhalten, dem der Violine gegebenen Triller auf a auszuführen; die Ausführung möchte wenigen so wie ihm gelingen, die Wirkung war von der Art, daß man kaum zweifeln konnte, es sei das Mozarts eigentliche Intention gewesen. Vgl. A. Schebest Aus d. Leben e. Künstlerin S. 203.

182 Bitter Mozarts Don Juan S. 82 ff.

183 Wenn man wie gewöhnlich an seine Stelle einen Brief setzt, den er Donna Anna geschrieben hat, so macht man die Situation ganz unklar, ohne Don Ottavio aufzuhetzen. Gugler Morgenbl. 1865 Nr. 33 f. S. 780 ff.



Element in der musikalisch-dramatischen Charakteristik der Donna Anna. Bis dahin sind es Trauer und Rache, welche sie beseelen; ihre Neigung für Don Ottavio ist hauptsächlich dadurch, daß sie ihm mit vollem Vertrauen ihre heiligsten Interessen übergiebt, angedeutet. Hier aber spricht sie unverhohlen ihre Liebe aus, und wenn sie auch seinem Andringen jetzt noch glaubt ausweichen zu müssen, so giebt diese jungfräuliche Zurückhaltung wie der Ausdruck ihrer Trauer der Aeußerung ihrer Neigung jenen ganz eigenen rührenden Charakter, welcher die Individualität Donna Anna's bezeichnet.

Die Arie wird durch ein obligates Recitativ eingeleitet und zerfällt in zwei selbständige Sätze von verschiedenem Tempo. Der Form und Behandlung nach, namentlich durch die fast solomäßige Anwendung der Blasinstrumente und die Bravourpassagen der Singstimme, steht sie der herkömmlichen italiänischen Arie näher als irgend eine andere der ursprünglich für Don Giovanni geschriebenen Arien, aber sie dient dessen ungeachtet der musikalischen Charakteristik [184]. Der durch die feine und nicht bloß edle, sondern auch vornehme Natur der Donna Anna bedingten Haltung entspricht die geschlossene musikalische Form an sich sehr wohl. Herzlich innige Empfindung ist mit jungfräulicher Zartheit ausgesprochen, von jenem leisen Hauch des Schmerzes durchzogen, welcher der ganzen Erscheinung der Donna Anna die hohe Weihe giebt. Die ruhige über dieser tief bewegten Seelenstimmung ausgegossene Klarheit nähert die musikalische Gestalt der Donna Anna jenen idealen Gebilden der alten Kunst, welche fest und sicher in der Welt begründet, der auch wir angehören, uns in eine höhere erheben.
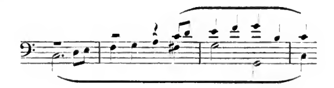
In dieser Reihe von Charakteren steht jeder in scharfen Umrissen fest umgrenzt und bis in die feinsten Detailzüge, so daß die zartesten Nuancen in leisen Uebergängen zu einem lebendigen Ganzen verschmolzen erscheinen, mit treffender Wahrheit ausgeführt da. Bei einem vergleichenden Blick auf Figaro ließe sich eine große Aehnlichkeit mancher Gestalten vermuthen; ein näheres Eingehen ergiebt die vollständige Verschiedenheit. Keine Figur gleicht auch nur entfernt der anderen, jede hat ihr Wesen, ihre Natur, ihr Leben für sich, jede bewährt ihre ausgebildete Individualität in der allgemeinen Anlage wie in den einzelnen Zügen. Nicht minder bewunderswerth als dieser

184 Wer diese Arie von einer wahrhaften Künstlerin gehört hat, wird sich überzeugt haben, daß auch der zweite oft verkannte Satz derselben ein nothwendiges Element der Charakteristik ist und daß auch die, freilich leicht zu mißhandelnden, Coloraturen den innigsten Gefühlsausdruck nicht bloß zulassen sondern verlangen.

Reichthum einzelner Gestalten ist auch hier die Kunst, im Conflict der dramatischen Handlung, die verschiedenen Elemente, bei voller Energie und lebendigster Wahrheit zu einem Gesammtton gegeneinander abzustimmen, welcher alles in einer harmonischen Totalität zusammenklingen läßt.

Die dramatische Kraft und Lebendigkeit der Situationen hauptsächlich in den Ensemblesätzen anlangend ist offenbar Figaro durch die meisterhafte Führung der Handlung vor Don Giovanni im Vortheil. Die Introduction des ersten Aufzugs ist dramatisch und musikalisch gleich vortrefflich angelegt, im Quartett (I, 8) und Terzett (II, 2) ist Situation und Stimmung einfach, doch wohl gewählt und festgehalten; auch ist der Einfall Don Giovanni und Leporello bei der ersten Arie der Elvira (I, 3) zu betheiligen von guter Wirkung. Dagegen ist das Sextett (II, 6) nur sehr locker zusammengefügt; um Leporello gruppiren sich zwar die übrigen Personen ganz passend, aber ihr Zusammentreffen ist nicht aus der Situation heraus motivirt und die Steigerung der Handlung ist eine rein äußerliche. Noch mehr tritt dieser Abstand in den großen Ensembles der Finales hervor. Stehen gleich die Finales im Don Giovanni den gewöhnlichen weit voran, die selbst in besseren Opern aus locker zusammengereiheten, zufällig gesungenen und nicht gesprochenen Scenen gebildet werden, so darf man doch eine fein combinirte, consequent sich entwickelnde Handlung wie im Figaro nicht erwarten. Ohne kunstreiche Verschlingung hängen die Situationen miteinander zusammen, sind aber mit geschickter Berechnung namentlich auf die musikalische Wirkung angeordnet und entrollen in ihrem Verlauf ein lebendiges und glänzendes Bild.

Das erste Finale beginnt äußerst lebhaft mit dem Zank zwischen Masetto, dessen Eifersucht neu erwacht, und Zerlina, die voll Angst einen Ausbruch zu vermeiden sucht. Höchst charakteristisch ist neben den rasch gesprochenen Noten und einigen scharfen Accenten des Zorns das durch das Orchester wie die Singstimme schleichende, immer wieder sich aufdrängende Motiv
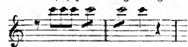


des Argwohns. In anderer Weise bezeichnend ist es, wie die pochenden Töne



von den Trompeten in Masetto's Rede hineingeworfen, nachher Zerlina gegenüber von den Flöten



aufgenommen werden und sich zu den ungeduldigen Achteln der Violine



steigern, während das Hauptmotiv ruhig fortgeht. Sie werden unterbrochen durch die geräuschvolle Lustigkeit Don Giovanni's und seiner Begleiter, die zum Fest ins Casino ziehen; das allmähliche Verklingen des Gesanges der sich entfernenden Gäste bereitet die ungemein zart und lieblich gehaltene Scene zwischen Zerlina und Don Giovanni vor, welche im Gegensatz zu dem Eingangsduett mit Masetto erst recht deutlich empfinden läßt, wie gefährlich der Verführer ist. Nach der köstlich ausgedrückten Ueberraschung bei Masetto's Erscheinen nimmt die Musik natürlich einen anderen Charakter an, Don Giovanni kehrt den cordialen Freund heraus, und schlägt den Ton einer munteren Heiterkeit an. Hervorgerufen wird dieser dadurch, daß man aus dem Casino heraus wenige Takte der eben begonnenen Tanzmusik hört; zugleich eine musikalische Vorbereitung auf das was kommen wird, denn diese 8 Takte sind aus dem zweiten der nachher combinirten Tänze genommen, und zwar hat Mozart auch hier, um den Hörer mitten in den Tanz zu versetzen, die beiden Anfangstakte verschluckt (s. I S. 592). Die drei vereinigen sich nun in ihrer Aufforderung zur Lustigkeit, welche in einer lebhaften Figur der Geigen sich geräuschvoll vernehmen läßt. Dieselbe Bewegung in den Geigen bleibt, als darauf Elvira, Don Ottavio und Donna Anna auftreten um unerkannt an dem Feste Theil zu nehmen. Auch einzelne Wendungen der Begleitungsfigur werden beibehalten aber wesentlich umgestaltet. Die hier zum erstenmal hervortretende Molltonart, die ganz verschiedene Behandlung des Orchesters lassen fühlen, daß aus dem Gewühl dieser rauschenden Lustigkeit Elemente sich entwickeln, welche einen düsteren unheimlichen Schatten über das Fest werfen. Das Hervortreten des Ballfestes, welches den

Mittelpunkt für die Gliederung dieses Finales bildet, giebt von Neuem das Motiv her um die Handlung fortzuführen. Leporello öffnet zufällig ein Fenster des Saals, gewahrt die Masken und ladet sie auf Befehl seines Herrn ein, was sie denn auch annehmen. Durch das offne Fenster wird jetzt deutlicher als vorher die Tanzmusik vernehmbar, eine neue Vorbereitung auf das Folgende; diesmal wird Menuett gespielt, den man nun ganz hört, denn so lange das Fenster offen bleibt, tritt die Tanzmusik ganz in den Vordergrund, das Orchester schweigt und die Unterhaltung wird parlando dazu geführt. Durch diese ganz ungewöhnlich behandelte Scene wird zwar zunächst die Erwartung auf den Ball neu angeregt, allein sie ist ebensowohl auf das darauf folgende Adagio berechnet, dessen überraschenden Eintritt und tiefe Wirkung sie meisterhaft vorbereitet. Die gehobene ernste Stimmung, welche Gewähr leistet, daß höhere, sittliche Mächte hier walten, macht dem bisherigen unruhig leidenschaftlichen Treiben gegenüber herrlichen Eindruck. Zum erstenmal in diesem Finale entwickeln hier die Singstimmen ihre ganze Schönheit und Fülle in ausdrucksvollem Gesang, und ihre siegreiche Macht wird durch die Begleitung der Blasinstrumente wunderbar gehoben. Treten die Stimmen gegen die eigenthümlichen tiefen Clarinettentöne wie auf einem dunklen Grunde hervor, so breiten die folgenden Accorde einen leuchtenden Glanz über dieselben aus; das Ganze scheint wie in einer Verklärung aus höheren Regionen herabgekommen.

Die Scene wechselt, was in den Finales nicht selten ist, wir werden in den Ballsaal geführt. Der Tanz ist so eben beendigt, alle vertheilen sich um sich zu erholen und zu erfrischen; Don Giovanni und Leporello, welche die Wirthe machen, Zerlina, welche sich Don Giovanni's Aufmerksamkeiten nicht ganz entziehen kann, endlich Masetto, der sie eifersüchtig beobachtet, kommen in den Vordergrund. In dem lebhaften Satze (6/8), der diese Situation ausführt, hat das Orchester die Hauptrolle; in selbständiger fortlaufender Entwickelung stellt es das ganze Treiben in lebendigen Zügen dar. Melodie und Rhythmus wie die volle und gesättigte Färbung der Instrumentation, prägen den Charakter des Ueppigen, sinnlich Erregten aus, man glaubt die heiße Luft des Tanzsaales zu spüren. Die Singstimmen ergehen sich dabei ganz frei; bald schließen sie sich den Motiven des Orchesters an, bald suchen sie ihren eigenen Weg, äußern sich bald im leichten parlando, bald in gehobener Melodie, gruppiren sich untereinander je nach Bedürfniß der Situation — kurz die ungezwungene, natürliche Bewegung aller Ele-

mente ruft das lebende Bild hervor. Mit dem Eintreten der Masken nimmt alles wie schon bemerkt eine andere Haltung an; die vornehmen Gäste werden mit vornehmer Courtoisie begrüßt, und entgegnen in den feinen Formen adelichen Anstands. Don Giovanni's Aufforderung den Tanz zu erneuern eröffnet endlich die Darstellung der Ballscene, auf welche schon so oft hingewiesen ist, in voller Anschaulichkeit. Da das reale Motiv derselben ein musikalisches ist, so wird die dramatische Darstellung mit dem größten Geschick als eine ungewöhnliche Aufgabe musikalischer Gestaltung benutzt.

Um alle Gäste zu vergnügen sind verschiedene Tänze für diese gemischte Gesellschaft arrangirt; zugleich findet Don Giovanni dadurch Gelegenheit die Personen zu vertheilen und sich denen zu entziehen, von denen er nicht belästigt sein will. Seine vornehmen Gäste treten zum Menuett an, er selbst tanzt mit Zerlina den Contretanz, Masetto wird von Leporello in den Wirbel des Walzers hineingezogen; so ist diese auch räumlich scharf hervortretende Dreitheilung die Voraussetzung der sich entwickelnden Handlung. Die musikalische Darstellung der Situation in den drei verschiedenen Tänzen wird dadurch zur Hauptsache, die Handlung schreitet rasch vorwärts, keine der Personen ist in der Lage ihre Stimmung ausführlich auszudrücken, einzelne Ausrufe deuten alles an, die Continuität des Ganzen ruht in dem Tanze. Dadurch erwuchs nun für Mozart in der Combination der drei gleichzeitigen Tänze von ganz verschiedenem Charakter im Rhythmus und Ausdruck eine contrapunktische Aufgabe, welche mit solcher Leichtigkeit und Sicherheit gelöst ist, daß sie dem nicht technisch gebildeten kaum als eine besondere Leistung erscheinen wird; er empfindet nur, daß am rechten Fleck das Angemessene treffend ausgesprochen ist. Das Rechenexempel, daß drei Takte $^{2}/_{4}$ zwei Takten $^{3}/_{4}$ entsprechen und ein Takt $^{3}/_{8}$ ein Viertel in Triolen darstelle, ist zwar leicht gemacht und das Schema ohne Schwierigkeit dargestellt. Die Aufgabe ist aber, durch den Charakter der Melodie und des Rhythmus das Schema zu verdecken und das nothwendige Zusammenfallen gewisser Taktglieder als ein zufälliges durch die Individualität jeder Tanzweise bedingtes Zusammentreffen erscheinen zu lassen. Contretanz und Walzer, jeder für sich betrachtet, sind vollkommen selbständig und charakteristisch, ohne daß man die Mitwirkung der anderen voraussetzen müßte. Natürlich tritt ein Tanz nach dem andern ein. Zuerst beginnt der dem Zuhörer bereits bekannte Menuett, ganz so wie er schon gehört wurde. Bei der Wiederholung des zweiten Theils bereitet sich das zweite Orchester durch Stimmen vor, die leeren

Saiten werden in Quinten angestrichen, pizzicato angegriffen, ein kleines Trillerchen versucht, einmal über alle Saiten gerissen, das Violoncell stimmt in ähnlicher Weise ein — das alles paßt natürlich in den Menuett, der ruhig fortgeht[185]. Endlich wird ein munterer Contretanz 2/4 angefangen, in Melodie und Rhythmus so verschieden vom Menuett als nur möglich, obgleich er, wie sich von selbst versteht, auf denselben Grundbaß gebauet ist. Beim zweiten Theil des Menuetts tritt das dritte Orchester stimmend wie vorher das zweite hinzu und fällt dann mit einem frischen lustigen Walzer 3/8 ein[186]. Ehe der Menuett von Neuem beginnt, hört man den Angstschrei Zerlina's, der Tanz hört auf, die Musik dazu bricht plötzlich ab, — das Orchester, welches bis dahin geschwiegen hat, fällt mit seiner ganzen Kraft ein; so ist auch dafür gesorgt, daß ein Musikstück von so besonderer Art das Interesse nicht länger als angemessen ist in Anspruch nehme[187].

Zerlina's Hülferuf bringt eine veränderte Stimmung hervor, die nun auch eine ganz andere Ausdrucksweise bedingt. Bei der lebhaftesten Aufregung sind doch alle außer Don Giovanni und Leporello von einer Empfindung beseelt und treten beiden daher auch als eine geschlossene Masse gegenüber, daher sie meistens im Einklang oder durch rein harmonische Behandlung zu einer Einheit zusammengefaßt sich vernehmen lassen. Nur auf besondere Veranlassung, wie beim Demaskiren, treten die einzelnen heraus, und die Imitation, durch welche die Stimmen wieder vereinigt werden, hebt den Eindruck der engen Zusammengehörigkeit in seiner ganzen Schärfe hervor. Diese Art der Gruppirung verlangt eine breitere und größere Behandlung, einen kräftigeren Ton in Singstimmen und Orchester. Mozart hat es trotzdem glücklich vermieden einen eigentlich tragischen Ton anzuschlagen, welcher der Situa-

185 Denselben Scherz hat Weber im ersten Aufzug des Freischützen angewandt, wo die Bauernmusikanten in das Ritornell nach dem Spottchor einfallen, indem sie stimmend die Quinten der leeren Saiten nacheinander anschlagen.
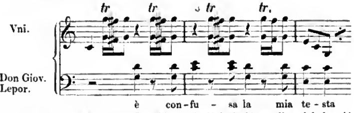
186 Das zweite und dritte Orchester besteht nur aus zwei Violinen und Baß; die Blasinstrumente des ersten unterstützen das jedesmal neu eintretende; wahrscheinlich mußte Mozart die allzu große Vervielfältigung der Mittel vermeiden. Deutlicher würde es wohl herauskommen, wenn die Blasinstrumente wirklich dem neu eintretenden Orchester angehörten, auch die Anordnung auf dem Theater würde leichter sein.

187 Bemerkenswerth ist, daß sich im Don Giovanni keine Spur nationaler Charakteristik in der Musik zeigt. Hier bei der Tanzmusik, wo es nahe gelegen hätte, wie bei der Tafelmusik im zweiten Finale, bei dem Ständchen hat Mozart die Elemente der musikalischen Charakteristik aus der gegenwärtigen Umgebung genommen und diese unmittelbar auf die Bühne versetzt.

tion nicht entsprechen würde. Wir sind in Don Giovanni's Villa auf einem Ball, wo er ein junges Bauermädchen zu entführen sucht, man jagt sie ihm ab, man zwingt ihn sich ruhig zu verhalten, man überhäuft ihn mit Schmähungen — das ist keine hochpathetische Situation. Ihm stehen Don Ottavio, Donna Anna, Elvira gegenüber, deren Rang Masetto und Zerlina von gewaltsamen Ausbrüchen zurückhält: wie hoch auch die Wellen des Zorns und Unwillens steigen, die Schranken des Anstandes überfluthen sie nicht. Diesem Ernst gegenüber kann auch die Betroffenheit und Verwirrung Don Giovanni's und Leporello's ihrer Natur gemäß sich komisch äußern, so daß der humoristische Charakter der Oper auch hier gewahrt bleibt[188].

Noch einfacher ist die Gliederung des zweiten Finales. Das Einflechten der Tafelmusik aus verschiedenen Opern nach einer kurzen glänzenden lustsprühenden Einleitung macht die ganze Scene der Abendtafel zwar zu einem Meisterstück musikalisch humoristischer Darstellung, das Ganze ist ein lebendiges, ebenso charakteristisches als ergötzliches Bild; indessen stehen diese Episoden mit der Handlung in keiner unmittelbaren Verbindung[189]. Diese beginnt erst mit dem Eintreten der Elvira, nimmt aber hier einen Ernst und Schwung an, wie er seit dem Anfang der Oper nicht wieder hervorgetreten ist. Der glühenden Leidenschaft Elvira's gegenüber, die durch ihre höhere Richtung an Energie gewinnt, so daß sie sogar Leporello mit fortreißt, spricht sich auch die Genußsucht Don Giovanni's mit erhöhetem Feuer aus und steigert sich zum Frevel an dem edelsten und heiligsten Gefühl; in diesem Widerstreit entwickelt sich ein wahres Pathos, welches das Grausenhafte mo-

188 Der erste Gedanke, welcher ihnen beim Losbrechen des Sturmes durch den Sinn gehen muß: „wie anders hat dies Fest begonnen!“ ist auf witzige Weise dadurch angedeutet, daß bei ihren Worten



ein unverkennbarer Anklang an Don Giovanni's Aufruf: Sù svegliatevi da bravi! hervortritt.

189 Man erzählt, die ganze Tafelmusik sei erst in Prag während der Proben eingeschoben, und allerdings gleicht sie ganz einem witzigen, rasch ausgeführten Einfall.

tivirt und vorbereitet. Die Kraft und Fülle des musikalischen Ausdrucks in dieser Scene ist so wunderbar, wie die tiefe Wahrheit der Charakteristik. Vergleicht man die leidenschaftlichsten Aeußerungen der Donna Anna mit diesen Ausbrüchen der Elvira, wird es klar, wie beide grundverschiedene Individualitäten sind, während Elvira und Don Giovanni, wie schroff sie einander auch hier gegenüber stehen, sich doch als nahe verwandte sinnlich erregbare Naturen offenbaren. Wie zur Erholung von dieser aufregenden Scene folgt dann die Ankündigung des Comthurs durch den vor Angst fast seiner Sinne beraubten Leporello. In der That aber wirkt die Komik dieses Auftritts spannender, als es selbst der erschütternde Schrei Elvira's vermochte; wie lächerlich auch Leporello's Furcht sich darstellt, stärker empfindet man noch das Grauen vor dem Ungeheuren das herannaht. Und nun wird es zur Wirklichkeit, der Comthur tritt ein. Mit den ersten, furchtbaren Schlägen des Orchesters, dessen gesammte Kräfte zu noch nicht gehörten Klängen sich vereinigen, mit den ersten einfachen, festen Tönen seiner Stimme [190] fühlen wir uns wie gebannt in das Gebiet des Wunderbaren, das uns als ein Leibhaftes entgegentritt. Diesen Ton des Erhabenen, Uebernatürlichen, dem wir uns rückhaltslos unterwerfen, hält Mozart während der verhältnißmäßig langen Scene so unerschütterlich fest, daß der Zuhörer, den er mit gewaltiger Faust von seinem sicheren Boden emporgehoben hat, in athemloser Spannung aber ohne Schwindel über dem Abgrunde schwebt. Diese Ausdauer der höchsten Kraft ist in der That eine unausgesetzte Steigerung durch charakteristisch nuancirte Bewegung, und dieser in jedem Moment denselben Ausdruck einer über das irdische Maaß hinausreichenden Größe zu geben, auf welcher der einheitliche Charakter der ganzen Erscheinung beruht — das ist die eigentlich künstlerische Aufgabe. In ihrer Lösung sind die äußeren Mittel, namentlich die Führung der Harmonie und das Colorit der Instrumentation, mit ebenso großer Kühnheit als Geschicklichkeit angewendet, aber die hohe Auffassung, die mächtige Begeisterung, welche die ganze Conception durchdringen sind die wahren Bedingungen ihrer außerordentlichen Wirkung. Nimmt man hinzu, daß Don Giovanni und Leporello, obgleich unter dem Bann dieser außerordentlichen Erscheinung, sich jeder seiner Individualität gemäß frei bewegen, ohne

190 Ein Kunstfreund, im Jahr 1822 Meyerbeer vorgreifend, hat vorgeschlagen, die Partie des Comthurs durch ein Sprachrohr hinter den Coulissen singen zu lassen, während ein Schauspieler auf der Bühne agiren sollte (A. M. Z. XXIV S. 230 f.).

daß die einheitliche Haltung auch nur einen Moment verletzt würde — und auf dieser Höhe würde jeder Mißgriff peinlich empfunden —, so tritt die Vermählung dramatischer Wahrheit und hoher Idealität in das klarste Licht. Nach dieser ungeheuren Anspannung wirkt das Losbrechen des Sturms, indem Don Giovanni den Qualen der Höllengeister überantwortet wird, wie eine längst erwartete Lösung. Diese Geister selbst hält Mozart weislich im Hintergrunde. Nur in wenigen, durch ihre Monotonie nur um so stärker erschütternden, mächtig klingenden Tönen rufen sie ihm, unsichtbar aus der Finsterniß, ihr Verdammungsurtheil entgegen. Die Qual der Verzweiflung, welche Don Giovanni erfaßt, der Schrecken, von dem Leporello ergriffen wird, sind um so lebhafter ausgedrückt, und das Orchester malt den Aufruhr, in welchem die ganze Natur sich empört. Diese Scene wird von der ergreifendsten Wirkung sein, wenn man sich entschließt die Musik auf Phantasie und Gefühl des Zuhörers wirken zu lassen und darauf verzichtet ihn durch Feuerwerk und Höllenlarven zu beschäftigen[191].

Nach allem was vorhergegangen ist wirkt dieses Nachtstück zwar nicht beruhigend, aber es löst die Spannung, während es die Handlung in der That abschließt. Denn daß die übrigen Personen noch auftreten, Don Giovanni's Schicksal von Leporello erfahren und den Zuhörer über ihr Schicksal beruhigen, ist hauptsächlich eine Concession gegen die Sitte der Oper zum Schluß die Hauptpersonen auf der Bühne zu vereinigen, welche in diesem Falle auch in dem Verlangen begründet erscheinen konnte das Ganze mit einem beruhigenden und positiv moralischen Eindruck abzuschließen. Der wahre Abschluß der Handlung ist es aber nicht, und über das Schicksal aller übrigen Personen ist man durch den früheren Verlauf derselben hinreichend aufgeklärt. Was die musikalische Darstellung anlangt, so ist die von den Ausrufen des Erstaunens der Uebrigen unterbrochene Erzählung Leporello's sehr frisch und lebendig gehalten, der Ausdruck ihrer Ueberraschung außerordentlich schön und fein; der Satz würde vortrefflich wirken, wenn er an einem anderen Platz stände, hier, nach so erschütternden Eindrücken, reicht er nicht aus. Das Larghetto, in welchem an ein Duett zwischen Don Ottavio und Donna Anna sich die kurzen Aeußerungen der anderen anschließen, ist lieblich, aber wie es die Situation mit sich bringt, ohne bedeutenden Gehalt. Sehr schön aber ist der Schlußsatz, und Mozart

191 In München setzte man früher an den Schluß des Finales den Furienchor aus Voglers Castor und Pollux, der noch dazu aus As dur geht (A. M. Z. XXIII S. 385)!

hat dem Ausdruck der moralischen Sentenz neben einigen leichten Anspielungen auf die strengeren, der Kirchenmusik vorzugsweise eigenen Formen, eine so helle Klarheit und einen so zarten Schimmer zu geben gewußt, daß sich aus dem düstern Grauen, welches das bunte Leben des Drama's in tiefe Nacht begraben hatte, wieder ein lichtes Morgenroth tröstend erhebt.

Wie schwierig es sei nach der mächtig ergreifenden Geisterscene noch dauernd zu fesseln hat man bald gefühlt. Der Originalpartitur ist ein Kürzungsversuch beigelegt (Notenbeil. VI), der das Larghetto, so weit es die einzelnen Personenverhältnisse angeht, ganz beseitigt. Mag dieser Versuch schon in Prag oder in Wien gemacht sein [192], er erschien als ungenügend und bei der Aufführung in Wien schloß die Oper schon wie später fast allgemein mit Don Giovanni's Höllenfahrt. Mit dem Versinken Don Giovanni's treten alle Personen ein und stoßen einen Schrei des Entsetzens aus, der auf dem D dur Accord auch in die Partitur eingetragen ist. Nur ausnahmsweise hat man sich neuerdings theoretisch oder praktisch für die Wiederherstellung der ursprünglichen Schlußscenen erklärt [193]. Versuche zu einer Abänderung, welche man vorgeschlagen hat, haben große Bedenken. Bei der Aufführung in Paris sah man nach Don Giovanni's Verschwinden den Sarg Donna Anna's umgeben von Leidtragenden und dazu wurde das Dies irae aus Mozarts Requiem gesungen [194]. Von dieser Idee ausgehend schlug Kugler [195] vor, nach Don Giovanni's Versinken die Scene in die Grabkapelle des Comthurs zu verwandeln, dessen Leichenfeier begangen wird, indem der Chor aus Mozarts Requiem singt lux perpetua luceat ei (nicht eis, „weil es sich nur um eine Person handele"), domine, cum Sanctis tuis quia pius es, worauf um einen passenden Abschluß zu gewinnen das Osanna in excelsis folgen soll. Wie es möglich sei diese beiden Sätze so mit einander zu vereinigen, ist ebenso unbegreiflich, als daß man sich aus Pietät für den Meister erlauben dürfe, seine für die Kirche bestimmte Musik einer Oper anzuflicken, oder wie dies mit irgendwelchen Vorstellungen von Einheit des Stils und des Kunstwerks vereinbar sei. Viol [196], dem Wolzogen beistimmt,

192 Gugler vermuthet die Kürzung rühre von Süßmayr her (Leipz. A. M. Z. 1866 S. 92 ff.), was mir nicht wahrscheinlich ist.
193 Gugler Morgenbl. 1865 Nr. 32 S. 745 ff.
194 Castil-Blaze Molière music. I p. 338.
195 Argo 1854 I S. 365 ff. Vgl. Gantter, Ulibicheff Mozart III S. 361.
196 Viol Don Juan S. 25 f.

nahm den Gedanken soweit auf, daß er statt des überlieferten Schlusses ebenfalls eine Trauerfeier in der Grabkapelle des Comthurs vorschlug, bei der aber der Schlußsatz der Oper gesungen werden solle; der dafür doch nicht geeignet erscheint. Ueberhaupt ist nichts bedenklicher als einzelne Theile eines Kunstwerks in einem anderen Sinne anzuwenden als sie der Meister gedacht hat; dagegen ist Streichen meistens noch das glimpflichere Verfahren.

Die Betrachtung des Finales zeigt, was die ganze Oper bestätigt, daß Don Giovanni, wenn er rücksichtlich der kunstreich geführten Handlung dem Figaro nachsteht, vor demselben voraus hat, daß alle Situationen und Stimmungen ihrem Wesen nach musikalisch sind. Mußte Mozarts Genie dort für die Handlung das musikalische Gebiet selbst schaffen, so bringt Don Giovanni der musikalischen Auffassung alle wesentlichen Elemente in reicher Fülle und Abwechslung entgegen. Dort erstaunt man, wie in einem eng beschriebenen Kreis verwandter Empfindungen, die selten zum Leidenschaftlichen, nie zu hohem Pathos gesteigert werden, ein lebendiges Spiel durch Geist und Anmuth unausgesetzt fesseln kann, und muß sich überzeugen, daß die Wirkung der Oper auf der Idealität der vollendeten künstlerischen Darstellung beruht. Dagegen giebt es kaum eine Seite menschlicher Empfindung, welche nicht im Don Giovanni in den mannigfachsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen zum Ausdruck gelangte; durch einen bunten Wechsel von Bildern des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreichs geführt, und auf das Ganze wirft der durchgehende Zug des Komischen und Humoristischen ein eigenthümliches Licht. Für einen Künstler von dramatischer Begabung lag die Schwierigkeit im Maaßhalten. Mit behaglicher Laune schöpft Mozart, wie da Ponte seinen Don Giovanni mitten in die Gegenwart hineingestellt hat, auch für die musikalische Charakteristik wo es nur thunlich ist Detailzüge und Farben unmittelbar aus der Wirklichkeit. Durch diese Frische und Fülle der realistischen Ausführung unterscheidet sich Don Giovanni von Figaro, ohne ihm rücksichtlich der Idealität nachzustehen. Denn jedes einzelne dem wirklichen Leben abgewonnene Motiv ist der künstlerischen Idee des Ganzen dienstbar geworden. Die Statuen des Parthenon oder die Gestalten Rafaels können lehren, wie die großen Meister der bildenden Kunst in allem und jedem der Natur folgen, wie sie ihnen immer das Motiv offenbart, welches als die unwillkürliche Aeußerung der inneren Bewegung erscheint, die das Kunstwerk ausdrücken will; wie sie aber den

mit genialem Blick aus den Tiefen der Natur gehobenen Schatz in die Tiefe der menschlichen Brust bergen, um aus sich heraus in freier Selbstthätigkeit das Kunstwerk zu schaffen, welches als ein Ganzes nur aus dem menschlichen Geiste wiedergeboren und vom menschlichen Geiste verstanden werden kann. Auf dieser Kraft alles was die Natur bietet durch die menschliche Seele hindurchzuführen, ohne der Gewalt des Natürlichen zu unterliegen und ohne das ohnmächtige Gelüste sie bezwingen zu wollen, beruht die Größe des schaffenden Künstlers, sie ruft jene wahre Idealität hervor, welche mit dem Wesen des Künstlerischen identisch ist. Nicht anders ist es mit dem Meister der in Tönen schafft. Was ihn auch anregen mag, das Wort des Dichters, die Erfahrung des Lebens, der sinnliche Eindruck durch Form, Farbe oder Töne, daß es in ihm wiederklingt und ihn zu künstlerischer Gestaltung treibt: die Idee des Ganzen, in welchem alles zum Leben gelangt, Gestalt und Bedeutung gewinnt, geht aus dem Innersten seines Geistes hervor, sie ist die schöpferische Kraft, die unablässig fortzeugend thätig ist, bis das Kunstwerk vollendet dasteht. Die Idealität des Kunstwerkes, welches der menschliche Geist im Einklang mit der Natur, soweit er sie zu durchdringen vermag, und deshalb mit voller Freiheit schafft, ist der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menschen allein im Kunstwerk — und zwar nur deßhalb, weil es als ein Ganzes aus dem menschlichen Geiste hervorgegangen ist — faßbar und anschaulich wird; in ihr hebt sich was sich sonst als Gegensatz der Form und des Inhalts, der Schönheit und des Ausdrucks darstellt, zur höchsten Einheit auf. Wo sie erreicht ist, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genuß der Kunst beschieden ist. Aber unsere Freude und Bewunderung steigert sich, wenn diese Harmonie aus einer reichen, vielgestaltigen Composition, die eine Fülle von Motiven, geeignet uns in den verschiedensten Richtungen zu beschäftigen und uns tief im Innersten zu ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblühet — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Wehen des Geistes, dem das Weltall ist, was dem Menschen sein Kunstwerk.

39.

Bestellte Arbeiten.

Mozarts Stellung in Wien wurde im Wesentlichen durch seinen Don Giovanni so wenig verbessert als durch Figaro. Wie mißlich seine äußere Lage war geht aus den im Juni 1788 an Puchberg geschriebenen Briefen hervor. Wirft man einen Blick auf das Verzeichniß seiner Compositionen seit der Rückkehr aus Prag:

1787. 11. Dec. Lied: die kleine Spinnerin (531 K.).
1788. 3. Jan. Allegro und Andante für Klavier F dur (533 K.).
14. 23. 27. Jan. Tänze (534—536 K.).
24. Febr. Klavierconcert D dur (537 K. Part. 20).
4. März Arie für Mad. Lange Ah se in ciel (538 K.).
5. März Teutsches Kriegslied für Baumann (539 K.).
19. März Adagio für Klavier H moll (540 K.).
24. 28. 30. März Einlagstücke zu Don Giovanni (525. 527. 528 K.).
im Mai Ariette für Sgr. Albertarelli Un bacio di mano in die Oper Le gelosie fortunate (541 K.).
22. Juni Terzett für Klavier, Violin und Violoncello E dur (542 K.).
26. Juni Symphonie Es dur (543 K.).
Ein kleiner Marsch für Violine, Flöte, Viola, Horn, Violoncell D dur, unbekannt (544 K.).
Eine kleine Klaviersonate für Anfänger C dur (545 K.).
Ein kurzes Adagio a 2 Violin Viola e Basso zu einer Fuge C moll (546 K.).
10. Juli Kleine Klaviersonate für Anfänger, mit Violin F dur (547 K.).
14. Juli Terzett für Klavier, Violin und Violoncello C dur (548 K.).
16. Juli Canzonette a 2 Soprani e Basso Più non si trovano (549 K.).
25. Juli Symphonie G moll (550 K.).
10. August Symphonie C dur (551 K.).
11. August Ein Lied beim Auszug ins Feld, unbekannt (552 K.)[1].
2. Sept. 8 vierstimmige und 2 dreistimmige Canoni (553—562 K.).
27. Sept. Divertimento für Violin, Viola u. Violoncello Es dur (563 K.).

1 Wien. Ztg. 1789 Nr. 69 Anh. sind angezeigt Frühlingslied und Kriegslied von Mozart.

27. Decbr. Terzett für Klavier, Violin und Violoncello G dur (564 K.).
30. Octob. 6. Dec. 24. Dec. Tänze (565. 567. 568 K.).
1789. Jan. Teutsche Arie: Ohne Zwang aus freiem Triebe (569 K.).
Febr. Klaviersonate B dur (570 K.).
21. Febr. Tänze (571 K.).

so erkennt man leicht, daß ihm fast nur der Unterricht und sociale Verhältnisse eine bestimmte Veranlassung zum Componiren boten. Daß die innere Kraft nicht erschlafft war beweisen die Symphonien in Es dur, G moll und C dur, welche in drei Monaten des Sommers 1788 geschrieben wurden. Er war zwar Kammercompositeur des Kaisers geworden, allein dieser gab ihm nichts zu componiren, und zunächst waren die Maskenbälle der K. K. Redoutensäle das Feld seiner amtlichen Thätigkeit[2].

Diese Redoutensäle befinden sich in dem Flügel der Hofburg, welcher die rechte Seite des Josephsplatzes bildet, und enthielten ursprünglich ein Theater, auf welchem bei festlichen Anlässen Opern und Ballets vor dem Hofe aufgeführt wurden; nachdem das Burgtheater erbaut und auch für italiänische Singspiele bestimmt worden war, wurde das alte Hoftheater im Jahr 1752 zu dem jetzigen großen und kleinen Redoutensaal umgestaltet, wo außer besondern Hoffesten nur öffentliche Concerte und Bälle gegeben werden. Diese letzteren sind Maskenbälle, welche an allen Sonntagen des Carnevals, am feisten Donnerstag und an den drei letzten Faschingstagen Statt fanden. Joseph II begünstigte sie sehr als ein Mittel der Annäherung der verschiedenen Volksclassen, erschien selbst häufig mit dem Hofe auf denselben, was eine lebhafte Betheiligung aller Stände hervorrief, und ließ eine ausgedehnte Maskenfreiheit walten. Man tanzte gewöhnlich Menuett, Contretänze und Walzer, an dem letzteren nahm aber nur die niedere Classe Theil, weil das Gedränge zu groß war — ganz wie im Don Giovanni (S. 341. 387 f.). Die Unternehmung der Redoute war gewöhnlich mit der des Operntheaters verbunden und wurde mitverpachtet, wenn jenes verpachtet war. Schon 1778 hatte der Hof das Operntheater und seit 1785 auch das Kärnthnerthortheater für eigene Rechnung übernommen, ein Verhältniß, welches bis zum August 1794 bestand. Die kaiserliche Hoftheaterdirection bestellte daher die Tanzmusik, für welche man angesehene Componisten trotz des geringen Ho-

2 In dem großen von da Ponte arrangirten Pasticcio l' ape musicale haben auch ein paar Arien von Mozart Platz gefunden (Wien. Ztg. 1789 Nr. 23 Anh.).

norars von wenigen Dukaten für eine Partie Tänze zu gewinnen suchte; wie denn außer Mozart auch Haydn, Eybler, Gyrowetz, Hummel und Beethoven Tänze für die Redoute componirt haben [3].

Seit seiner Anstellung schrieb also Mozart in den Jahren 1788, 1789 und 1791 eine Menge Tänze verschiedener Art für die Maskenbälle:

1788.	14. Jan.	Contredanse „das Donnerwetter" (534 K.).
	23. Jan.	Contredanse „die Bataille" (535 K.).
	27. Jan.	Sechs Teutsche (536 K.).
	30. Oct.	Zwei Contredanses (565 K.).
	6. Dec.	Sechs Teutsche (567 K.).
	24. Dec.	Zwölf Menuetten (568 K.).
1789.	21. Febr.	Sechs Teutsche (571 K.).
	Dec.	Zwölf Menuetts (585 K.).
		Zwölf Teutsche. NB. einen Contredanse: „der Sieg vom Helden Coburg" (gegen die Türken, October 1789, 586. 587 K.).
1791.	23. Jan.	Sechs Menuetti für die Redoute (599 K.).
	29. Jan.	Sechs Teutsche (600 K.).
	5. Febr.	Vier Menuett und vier Teutsche (601. 602 K.).
		Zwei Contretänze (603 K.).
	12. Febr.	Zwei Menuett und zwei Teutsche (604. 605 K.).
	28. Febr.	Contredanse »Il trionfo delle donne« (607 K.).
		Sechs Ländlerische (607 K.).
	6. März	Contredanse „die Leyer" (610 K.) [4].
		Teutscher mit Leyer-Trio (611 K.) [5].

Im Jahr 1790 sind keine verzeichnet, die Krankheit und der am 20. Februar erfolgte Tod Kaiser Josephs haben ohne Zweifel diese Lustbarkeiten größtentheils aufgehoben. Sie sind meistens für volles Orchester componirt, und soweit ich dieselben kenne machen sie keinen anderen Anspruch als wirkliche Tanzmusik von gefälliger Melodie und frischem Rhythmus zu sein — eine harmlose Nebenbeschäftigung, wenn sie auch in einzelnen Zügen immer den Meister verräth [6]. Als einzige Aufgabe

3 Diese Angaben verdanke ich den freundlichen Mittheilungen Sonnleithners.

4 Wien. Ztg. 1791 Nr. 44 Anh. sind angekündigt 13 deutsche Tänze, 13 Trio und Coda, worunter die Leyer und die Schlittenfahrt vorkommen.

5 In André's Verzeichniß finden sich außer fünf Menuetts mit der Ueberschrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 1784 (461 K.) und den (S. 301) erwähnten Prager Teutschen (509 K.) noch mehrere Tänze aufgeführt, die wohl der früheren Zeit angehören. Gedruckte und geschriebene Sammlungen von Tänzen in den verschiedensten Arrangements, die Mozarts Namen führen, zum Theil von sehr zweifelhafter Beglaubigung, sind vielfach verbreitet.

6 Unter Mozarts Namen ist auch eine „Anleitung soviel Walzer oder Schleifer

für den k. k. Kammercompositeur konnte sie ihn wohl zu der unmuthigen Aeußerung veranlassen, sein Gehalt sei zuviel für das was er leiste, zu wenig für das was er leisten könne (I S. 715).

Eine würdigere Aufgabe wurde ihm durch van Swieten gestellt. Dieser suchte Händels Oratorien, für die er von Berlin eine Vorliebe mitgebracht hatte, in Wien bekannt zu machen. Er gab nicht bloß in seiner Wohnung in der Renngasse (neben dem Hotel zum römischen Kaiser, damals „zu den drei Hacken" genannt) häufig Concerte, in welchen nur ernste Musik vorkam, sondern veranstaltete große Aufführungen Händelscher Oratorien durch bedeutende Vocal- und Instrumentalkräfte. Er bewog mehrere kunstliebende Cavaliere, unter ihnen die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz und Dietrichstein, die Grafen Appony, Batthiany, Franz Esterhazy u. a., durch eine Subscription die Kosten dieser Aufführungen zu decken. Sie fanden meistens im großen Saal der Hofbibliothek Statt, deren Vorstand van Swieten war, mitunter auch im Palais eines der Mäcene dieser Concerte, und zwar in den Nachmittagsstunden bei Tageslicht. Eintrittsgeld wurde nicht bezahlt, die Zuhörer waren geladene Gäste. Je nach Umständen, wenn ein größeres Werk vorbereitet war, wurde eine Aufführung veranstaltet, gewöhnlich im Frühjahr, ehe die Herrschaften auf ihre Güter gingen. Die Mitwirkenden waren vorzüglich die Mitglieder der Hofkapelle und des Opernorchesters, der Vorbereitungen nahm sich ganz besonders van Swieten an, in dessen Wohnung die Proben abgehalten wurden. Er hat selbst Athalia und höchstwahrscheinlich auch die Wahl des Herkules für eine Aufführung, wohl erst nach Mozarts Tode, bearbeitet. Die Direction wurde anfangs Joseph Starzer übertragen, welcher Judas Maccabäus bearbeitet hat[7]; nach dessen am 22. April 1787 erfolgtem Tode trat Mozart an seine Stelle, der junge Joseph Weigl accompagnirte am Klavier[8].

Zuerst wurde Acis und Galathea, welches Mozart seinem

---

mit zwei Würfeln zu componiren, soviel man will, ohne musikalisch zu seyn, noch etwas von der Composition zu verstehen" in vier Sprachen bei Hummel (Amsterd. Berlin) und sonst gedruckt. Ob er daran Theil hat ist mir nicht bekannt.

7 Die mehrfach ausgesprochene Meinung, daß Mozart den Judas Maccabäus bearbeitet habe (A. M. Z. XXII S. 30 f.) ist von Sonnleithner (Cäcilia XVIII S. 242 ff.) berichtigt worden (vgl. A. M. Z. XXIII S. 108). Uebrigens war Judas Maccabäus schon 1779 im Concert für das Pensionsinstitut aufgeführt (Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 70).

8 Diese mir von Sonnleithner mitgetheilten Nachrichten beruhen zum Theil auf Angaben des pensionirten Universitätspedellen Joh. Schönauer, welcher als Hofsängerknabe bei diesen Aufführungen mitgewirkt hat.

eigenen Verzeichniß zufolge im November 1788 bearbeitete, aufgeführt; Caroline Pichler erinnerte sich noch in spätem Alter des tiefen Eindrucks, welchen diese Aufführung auf sie gemacht hatte[9]. Hierauf folgte der Messias im März 1789[10]. Auf ihn war die Aufmerksamkeit wohl ganz besonders hingelenkt durch die großartigen Aufführungen, welche nach dem Beispiele der Londner Händelfeste im Jahr 1784 und 1785[11] Hiller in der Domkirche zu Berlin am 19. Mai 1786 (mit italiänischem Text)[12], darauf am 3. Nov. 1786 und 11. Mai 1787 in der Universitätskirche in Leipzig[13] und nach sorgfältigen Vorbereitungen am 30. Mai 1788 in Breslau[14] veranstaltet hatte. Endlich bearbeitete Mozart im Juli 1790 noch die Ode auf den St. Cäcilientag und das Alexanderfest.

Um das Publicum nicht durch den so ganz verschiedenen Klang des Händelschen Orchesters zu stören hielt man für zweckmäßig die Instrumentation zu modificiren, und glaubte dadurch in Händels Sinn zu handeln. Auch Hiller bemerkt (Nachricht S. 14) „Es ließe sich durch eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung der Händelschen Compositionen beyfügen. Im ganzen Messias scheint Händel weder an Oboen, noch Flöten noch Waldhörner gedacht zu haben, die doch in unsern heutigen Orchestern soviel Eigenthümliches haben, wodurch sie die Wirkung des Ganzen er-

9 C. Pichler Denkw. IV S. 21 f. Schönauer erzählte, daß Mozart auch eine Aufführung von Acis und Galathea zu seinem Benefiz im Saale des Hoftraiteur Jahn (Himmelpfortgasse 965) veranstaltete, wobei Dlle. Cavalieri und die Herren Adamberger und Gsur die Solopartien sangen.

10 Carpani erwähnt einer Aufführung des Messias im Schwarzenbergschen Palais (Hayd. p. 64), vielleicht einer späteren.

11 Burney's Nachricht übers. von Eschenburg. Berl. 1785. Das erstemal waren über 500, das zweitemal über 600 Mitwirkende. Auch in Kopenhagen wurde in Folge dessen im März 1786 der Messias aufgeführt (Cramer Magaz. f. Mus. II S. 960 ff.).

12 J. A. Hiller Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias (Berlin 1786. 4) mit Hillers Portrait, vgl. Ephemeriden der Litt. u. des Theat. III S. 335 f. IV S. 333 ff. Es waren gegen 300 Mitwirkende betheiligt.

13 Auch diese gab Hiller Veranlassung zu einigen aufklärenden Schriftchen: Fragment aus Händels Messias; Ueber Alt und Neu in der Musik; Der Messias von Händel nebst angehängten Betrachtungen darüber. Hier waren mehr als 200 Theilnehmer dabei; der Enthusiasmus des Publicums war groß, wie ein damals junger Zuhörer später berichtete (Reichardts mus. Ztg. I S. 126 ff. Vgl. Rochlitz Für Freunde der Tonk. I S. 22 f. A. M. Z. XXX S. 491).

14 Dem Textbuch gab Hiller erläuternde Betrachtungen bei. Sein Bericht wurde veröffentlicht Schles. Provinzial-Blätter 1788 S. 549 ff. Genaue Nachrichten giebt Baumgart Abh. d. Schles. Ges. Phil. hist. Abth. 1862 I S. 46 ff.

höhen und verstärken. Daß es mit viel Ueberlegung und Discretion geschehen müsse, habe ich anzumerken nicht unterlassen dürfen". Er ging aber über dieses „unschuldige" Mittel weit hinaus; er kürzte und änderte auch in der Composition selbst, namentlich in Arien und Recitativen, und schrieb „eine ganz neue Partitur, so ungefähr, wie Händel selbst in unseren Tagen sie geschrieben haben würde" (Betracht. S. 16). Er war überzeugt, daß „nur ein pedantischer Verehrer alter Moden oder ein pedantischer Verächter des Guten, das die Neuern haben" dies Verfahren tadeln könne (Betracht. S. 18 f.).

Bei einer Bearbeitung der Instrumentation war es die Aufgabe dem Orchester durch die Blasinstrumente die Fülle und Kraft zu geben, welche ursprünglich durch die Mitwirkung der Orgel erreicht wurde, sodann die Ausführung der Harmonie, welche Händel dem Organisten oder Cembalisten überlassen hatte, hauptsächlich durch die Blasinstrumente ins Orchester zu verlegen. Mozarts Originalpartituren von Acis und Galathea (566 K.)[15], der Ode für den St. Cäcilientag (592 K.)[16] und dem Alexanderfeste (591 K.)[17], welche sämmtlich in der kön. Bibliothek in Berlin aufbewahrt werden, zeigen wie er dabei verfahren ist. Die Singstimmen mit den Saiteninstrumenten ließ er in seine Partitur übertragen und diese blieben so wie Händel sie geschrieben hat; nur wenn Händel eine Violinstimme gesetzt hat, ist zur Ausfüllung der Harmonie auch die zweite Violine und Bratsche benutzt. Die Blasinstrumente sind vom Copisten ganz weggelassen um Mozart freie Hand zu lassen. Wo Händel dieselben in charakteristischer Weise anwendet, sind sie ganz so beibehalten, wo aber die

15 Das Schäferspiel Acis and Galatea ist von Händel in Cannons um 1720 componirt (Chrysander Händel I S. 479 ff.).

16 Im Anschluß an eine alte Sitte den Cäcilientag (22. Nov.) durch Musik zu feiern, hatte sich in London eine musical society gebildet, welche an diesem Tage eine große Aufführung veranstaltete; Text und Musik waren ausdrücklich dafür bestimmt und das Lob der Musik bildete den Gegenstand. Eine Reihe berühmter Gedichte und Compositionen der ersten Meister ist dadurch veranlaßt worden. W. H. Husk (An account of the musical celebrations on St. Cecilia's day Lond. 1857), Chrysander Händel II S. 412 f., Pohl Mozart u. Haydn in London S. 12 ff. Drydens Song for St. Cecilia's day (»From Harmony, from heavenly harmony This universal frame began«) war 1687 gedichtet und von Draghi in Musik gesetzt; Händel componirte dasselbe Gedicht im Herbst 1739. Chrysander Händel II S. 430 ff.

17 Drydens Alexanders feast wurde 1697 gedichtet und mit Jer. Clarks Musik aufgeführt. Händel componirte dasselbe 1736; bei der wiederholten Aufführung im Jahr 1737 waren am Schluß noch, von Newburgh Hamilton gedichtet, ein Duett und ein Chor hinzugefügt, welche in Mozarts Bearbeitung nicht mit aufgenommen wurden. Chrysander Händel II S. 413 ff.

Oboen gewissermaßen nur die Blasinstrumente überhaupt repräsentiren, ist er frei verfahren. Er setzt entweder andere einzelne Instrumente an ihre Stelle, selten Flöten, sehr häufig Clarinetten, oder läßt den vollen Chor der Blasinstrumente eintreten, verwendet aber die sämmtlichen Blasinstrumente auch da, wo Händel nicht einmal Oboen gebraucht hatte, um dem Ganzen mehr Kraft zu geben oder die Harmonie zu füllen. Die häufig angewendeten Clarinetten sollten den vollen kräftigen Klang der Orgel ersetzen, jedoch ohne daß Mozart je darauf ausgegangen wäre diese specifische Klangfarbe nachzuahmen. Nothwendig ist der ganze Charakter der Instrumentation wesentlich geändert, auch die ganz aus Händels Original herübergenommenen Partien machen in der anderen Umgebung eine sehr verschiedene Wirkung. Ebenso frei ist Mozart da verfahren, wo er die Rolle des Cembalisten übernahm. Er begnügt sich nicht, mit so zu sagen philologischer Genauigkeit die vorgeschriebenen oder angedeuteten Harmonien auszufüllen und die unentbehrlichen Accordfolgen herzustellen, sondern er giebt den Mittelstimmen freie Bewegung und selbständige Führung. Die von Händel gebrauchten Motive werden weiter entwickelt, auch erfindet er wohl, durch diese angeregt, neue Motive um die Begleitung zu beleben, wobei auch die neu eingeführten Blasinstrumente eigenthümlich benutzt werden. Im Wesentlichen ist hier das geleistet, was man damals von einem tüchtigen Organisten erwartete, und was auch gegenwärtig bei der Reproduction eines älteren Musikwerks, das auf die freie Mitwirkung eines Cembalisten berechnet war, nicht ganz zu umgehen ist[18]. Das Bedenkliche, welches darin liegt, daß eine fremde Hand ein in bestimmter Weise gedachtes und ausgeführtes Kunstwerk berührt und theilweise nach den Bedürfnissen einer anderen Zeit modelt, ist unverkennbar. Auch bei der liebevollsten und geschicktesten Behandlung sind Ungleichheiten und Incongruenzen unvermeidlich; dem bestimmt Ueberlieferten gegenüber scheint jede Ansicht über die Weise und das Maaß der Modification als eine rein subjective gleich berechtigt, Bildung und Geschmack des Individuums in jedem einzelnen Falle maaßgebend. Im Allgemeinen bezeugen diese Bearbeitungen Mozarts neben der Sicherheit des Meisters in der Benutzung aller Mittel auch die größte Pietät für Händel. Ueberall ist der ernste Wille erkennbar das, was ihm als das Wesentliche erschien, durch die neu angewandten Mittel kräftig zur vollen Gel-

18 Der vortreffliche Klavierauszug, welcher in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft der Partitur von Acis und Galathea beigegeben ist, bietet durchgehends eine ähnliche Ausführung und Bearbeitung dar.

tung zu bringen; nirgends tritt ein Bestreben hervor die eigene Richtung und Kunst aufzudrängen, vielmehr das sorgfältige Studium die einzelnen Züge der neuen Bearbeitung aus Händel heraus und in seiner Weise zu entwickeln. Jedenfalls sind diese Bearbeitungen als ein Beweis für das Studium, welches Mozart Händel zuwandte, für die Stellung, welche er sich bei der Lösung einer solchen Aufgabe anwies, für seine leichte und feine Auffassung fremder Schöpfungen eben so interessant als lehrreich.

Den Messias (572 K.) hatte Mozart 1777 in Mannheim gehört, aber offenbar hatte er damals auf ihn so wenig nachhaltigen Eindruck gemacht als auf das Publicum (I S. 388). Jetzt trat er dem Kunstwerk mit anderen Anschauungen gegenüber. Bei der Bearbeitung desselbenk amen zum Theil neue Gesichtspunkte in Frage. Die drei genannten Oratorien waren ihrer mäßigen Ausdehnung wegen für eine Aufführung gerade passend, die ungleich größere Länge des Messias, dessen erste Bearbeitung zu Grunde gelegt wurde, ließ eine Abkürzung nothwendig erscheinen. Mehrere Stücke wurden fortgelassen, andere verkürzt. Daß man dabei auch auf den Gedanken an tiefer eingreifende Veränderungen kam beweist ein von Niemetschek (S. 46) mitgetheilter Brief van Swietens an Mozart (21. März 1789): „Ihr Gedanke den Text der kalten Arie in ein Recitativ zu bringen ist trefflich, und in der Ungewißheit ob Sie wohl die Worte zurückbehalten haben schicke ich sie Ihnen hier abgeschrieben. Wer Händel so feierlich und so geschmackvoll kleiden kann, daß er einerseits auch den Modegecken gefällt und andererseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeigt, der hat seinen Werth gefühlt, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdrucks gelangt und kann und wird sicher daraus schöpfen. So sehe ich dasjenige an, was Sie leisteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu sprechen, sondern nur von dem Wunsche das Recitativ bald zu erhalten". Indessen ist dieser Gedanke, nach der gedruckten Partitur zu urtheilen, doch nicht ausgeführt worden. Auch in der Umarbeitung des Orchesters ist Mozart aber hier weiter gegangen als oben bezeichnet wurde. Mitunter lag eine äußere Nöthigung vor, auch eine charakteristische Instrumentation zu ändern, z. B. bei der Arie The trumpet shall sound (N. 44). Solotrompeter wie zu Händels Zeit gab es nicht, so wurde versucht zu retten, was noch ausführbar war, wobei es ohne Umarbeitung nicht abgehen konnte. Aber auch ohne solche Veranlassung änderte er und ist in der instrumentalen Ausführung mancher Stücke gewiß über die Berechtigung hinausgegangen, welche man einem fremden

Kunstwerk gegenüber allenfalls zugestehen kann [19]. An sich sind gerade solche Stücke durch Klangwirkung und musikalische Behandlung ebenso bewundernswürdig als durch die Feinheit, mit welcher Mozart aus dem von Händel Gegebenen seine Erweiterungen abzuleiten verstand; man sieht, wie das Interesse an der Aufgabe den Faden des Meisters fortzuspinnen ihn anzog und über die Grenzen verlockte. Allein es ist dadurch aus diesen Stücken etwas anderes geworden als was Händel gewollt hat, so daß sie aus dem Zusammenhang treten und die Einheitlichkeit des Ganzen stören. Eins der merkwürdigsten Beispiele ist die Arie: The people that walked in darkness (Das Volk das im Dunkeln wandelt), wo die von Mozart hinzugefügten Blasinstrumente gegen Händels Absicht aber von bezaubernd schöner Wirkung sind, und den Vorwurf „betrübter Malerei“ sicher nicht verdienen [20]. Es ist begreiflich, daß Mozarts Bearbeitung neben unverständigem Lob [21] auch unbilligen Tadel erfuhr [22], während tiefer eingehende Beurtheiler wie Rochlitz [23] und Zelter [24] nicht allein Gelungenes und Verfehltes — wiewohl im Einzelnen vielfach abweichend — unterschieden, sondern auch Veranlassung und Absicht der Arbeit in gerechte Erwägung zogen.

Man darf nämlich nicht vergessen, daß Mozart diese Bearbeitungen lediglich für jene van Swietenschen Aufführungen vornahm. Dabei

---

19 Für alles, was in der gedruckten Partitur steht, ist Mozart nicht einmal verantwortlich. Die Arie If God is for us (Nr. 48, mit Fagottbegleitung ist, wie Baumgart nachgewiesen hat (niederrh. Mus. Ztg. 1862 Nr. 5 S. 35 ff.), aus Hillers Bearbeitung herübergenommen. Mozarts Autograph, das derselben zu Grunde liegen soll (Reichardt mus. Ztg. I S. 127), ist verschollen.

20 Thibaut üb. Reinheit d. Tonkunst S. 66 f.

21 In Fr. Th. Manns musik. Taschenb. für 1805 liest man (S. 3): „Der genielle Mozart erhob jene bis zur Manier getriebene Simplicität, jene langweilige ermüdende Leere durch Ausfüllung der Begleitung. Göttliche Zierden sind es, die Mozart aus der Fülle seiner Harmonie hier zusetzte, die aber bei diesem für solche Schönheit unorganisirten Werk so isolirt stehen, daß sie einen zweiten Bestandtheil ausmachen“.

22 In einem Bericht aus Hamburg (Reichardts mus. Ztg. I S. 197) heißt es von der Mozartschen Bearbeitung: „Michel Angelo's Gemälde muß kein David übermalen wollen. Setzte doch Händel zu Mozarts Opern keine Orgel u. s. w. oder vielmehr strich keine — — weg“, wozu Reichardt bemerkt, das Wort sei in der Handschrift des „ehrwürdigen Correspondenten“ unleserlich.

23 Jen. Allg. Litt. Ztg. 1804 I S. 601 ff. Als Verfasser der ausführlichen Recension nennt sich Rochlitz (Für Freunde der Tonk. I S. 259 f.). Vgl. A. M. Z. IX S. 476. XV S. 428 f. XXIX S. 692.

24 Reichardts mus. Ztg. I S. 41 ff. Zelter, der sich gegen Goethe zu dieser Recension bekennt (Briefw. II S. 302. III S. 418), pflegte doch den Messias nach Mozarts Bearbeitung mit neuen Abänderungen und Auslassungen aufzuführen (Berl. allg. mus. Ztg. 1824 S. 427 ff.).

übten der Geschmack des Unternehmers, überhaupt die äußeren Verhältnisse bis zu einem gewissen Grade ihren Einfluß aus. In keiner Weise darf man ihm den Gedanken unterschieben, als habe er Händel verbessern wollen[25], vielmehr dachte er diese Werke durch eine mit Liebe ausgeführte Bearbeitung, welche das Wesentliche unangetastet ließ, seinem Publicum näher zu bringen. Daß sie gedruckt und vielfach so aufgenommen wurde, als sei sie bestimmt sich gewissermaßen als rechtmäßige, verbesserte Auflage des Originals einzudrängen, daran ist er völlig unschuldig, obgleich er es oft hat büßen müssen.

Ebensowenig darf man außer Acht lassen, daß der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte. Die meisten Compositionen entstanden durch zufällige Umstände, welche auch die größten Meister als maaßgebende Bedingungen anerkannten; indem sie der Gegenwart zu genügen suchten, schufen sie für die Zukunft. Daher benutzten sie mit größter Freiheit ihre Arbeiten für neue Aufgaben, verwandten was brauchbar schien, und paßten bei wiederholten Aufführungen durch Zusätze, Auslassungen, Umarbeitungen ihr Werk den jedesmaligen Verhältnissen an. Dieselbe Freiheit nahm man auch bei den Werken fremder Meister, besonders früherer Zeit, in Anspruch, und hielt sich berechtigt dieselben in der Weise zugerichtet dem Publicum darzubieten, wie dieses sie am leichtesten und bequemsten genießen konnte. Vergegenwärtigt man sich, was in dieser Hinsicht damals für erlaubt galt[26], so wird man vor dem künstlerischen Sinne, mit dem Mozart seine Aufgabe löste, Respect bekommen[27]. Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit durchdringt, verlangt daß der Genuß eines Kunstwerks auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei und daß dieses ganz so wie es der Künstler geschaffen hat zur Darstellung komme. Daß diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduction musikalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, ist ebenso gewiß, als es zweifelhaft ist,

---

25 Vgl. Parke mus. mem. II p. 76.

26 So hat Hiller das Stabat mater von Pergolese nicht bloß neu instrumentirt, sondern theilweise für vierstimmigen Chor bearbeitet; J. A. Schulze sechs Instrumentaladagios von J. Haydn zu einer Cantate „der Versöhnungstod" für Chor und Orchester umgearbeitet. Und was hat man aus Mozarts Kirchenmusik gemacht (Beil. VII)!

27 Gerber schlug alles Ernstes vor die Chöre des Messias nach Mozarts Bearbeitung aufzuführen, die Arien aber sämmtlich von bewährten Componisten neu componiren zu lassen (A. M. Z. XX S. 832 f.).

wieweit das große Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muß, für diese Weise des Genießens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen, daß nicht die Gelehrten den Ton angeben[28].

40.

Eine Virtuosenreise.

Die mißlichen und gedrückten Umstände, in welchen sich Mozart in Wien befand[1], mochten in ihm den Gedanken an eine Kunstreise rege machen, die bestimmte Veranlassung dazu ging vom Fürsten Carl Lichnowsky aus, dem Gemahl der Gräfin Thun, einem eifrigen Musikfreund und Schüler Mozarts, dem er herzlich zugethan war. Seine Besitzungen in Schlesien sowie seine Stellung in der preußischen Armee legten ihm die Verpflichtung auf von Zeit zu Zeit sich in Berlin aufzuhalten; als er im Frühjahr 1789 eine Reise dahin unternahm, machte er Mozart das Anerbieten ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Die Musikliebe und die Freigebigkeit Friedrich Wilhelms II ließen dort einen günstigen Erfolg erwarten und Lichnowsky konnte ihm durch seinen Einfluß sehr förderlich sein.

So machten sie sich denn am 8. April 1789 auf den Weg[2]. In Prag, wo sie sich nur einen Tag aufhielten, wurde mit Guardasoni der Contract zu einer neuen, auf den Herbst von Mozart zu schreibenden Oper „fast richtig gemacht“ — leider nur fast richtig, denn der Contract kam bekanntlich nicht zur Ausführung. Besonders erfreuet war Mozart über die Nachricht, welche sein alter Freund Ramm aus Berlin dorthin gebracht hatte, daß der König, der von seiner Absicht nach Berlin zu kommen unterrichtet war, wiederholt sich erkundigt hatte, ob er denn nur seinen Plan auch gewiß ausführen werde.

In Dresden, wo sie am 12. April ankamen, war Mozarts erste Gang die alte Freundin Mad. Duschek aufzusuchen, welche sich

28 Der für Concertaufführungen bestimmte Schluß zu Glucks Ouverture zu Iphigenie in Aulis, welcher Mozart ohne bestimmte Gewähr zugeschrieben wird, ist nach Marx (Gluck II S. 71) von J. P. Schmidt.

1 Zeugniß davon legt ein unter dem 2. April 1789 an Herrn v. Hofdemel ausgestellter Wechsel über 100 Fl. ab. Vgl. O. Jahn ges. Aufs. S. 234.

2 Ueber den Verlauf dieser Reise geben hauptsächlich Mozarts Briefe an seine Frau (Beil. XIV) Auskunft.

dort bei der befreundeten Neumannschen Familie zum Besuch aufhielt; auch Mozart fühlte sich unter diesen „herrlichen Leuten" bald heimisch. Joh. Leop. Neumann, Sekretär beim geheimen Kriegsraths-collegium, nahm durch seine literarische und musikalische Thätigkeit eine geachtete Stellung ein. Er übersetzte für Naumann, mit dem er nahe befreundet war, die Opern Cora und Amphion, und gründete im Jahr 1777 eine musikalische Akademie[3]; seine Frau galt für eine vortreffliche Klavierspielerin[4]. Durch sie wurde Mozart bei den Dresdner Musikfreunden eingeführt. Zu diesen gehörte in erster Reihe Körner; daß Mozart mit ihm bekannt geworden war beweist ein artiges von seiner Schwägerin Dora Stock 1789 mit Silberstift gezeichnetes Porträt Mozarts. Kapellmeister Naumann, von dem er eine Messe hörte, die ihm „sehr mittelmäßig" vorkam, scheint ihn so wenig angezogen zu haben, als dieser an Mozart Gefallen fand, den er, einer Tradition zufolge, einen musikalischen Sansculotten zu nennen pflegte[5]. Als eine ungewöhnliche Ehre durfte er die Aufforderung ansehen sich am 14. April bei Hofe hören zu lassen, wofür ihm einer „verläßlichen Hofnachricht" zufolge 100 Dukaten überreicht wurden[6]. Außerdem spielte er mit seiner gewöhnlichen Gefälligkeit viel und gern in Privatcirkeln; die Bewunderung, welche man ihm zu Theil werden ließ, wurde noch durch einen Wettstreit erhöhet, aus welchem er siegreich hervorging. Es war nämlich Häßler aus Erfurt[7] zufällig in Dresden gegenwärtig, der damals für einen der ausgezeichnetsten Klavierspieler und Organisten galt. Man rühmte

3 Heymann Dresdens Schriftsteller u. Künstler S. 280 f. Meißner Biogr. Naumanns II S. 267 ff.

4 Vgl. Goethe Br. an Frau v. Stein II S. 280.

5 Doch erzählt Mannstein (Gesch. Geist u. Ausübung des Gesanges S. 89), Naumann habe, als er die Stelle tu sospiri, o duol funesto aus der für die Storace componirten Arie (505 K.) hörte, entzückt ausgerufen: „Das ist ein göttlicher Gedanke! Wer hat diesen Mann gelehrt Theilnahme an fremdem Schmerze und den des eigenen Herzens in so wenigen Noten auszudrücken?"

6 Wien. Abendpost 1866 S. 835 f. Vgl. Musik. Real-Zeitg. 1789 S. 191: „Am 14. April hat sich der berühmte Tonsetzer W. A. Mozart von Wien bei Sr. Kurfürstl. Durchlaucht auf dem Fortepiano hören lassen — außerdem hat er auch noch hier in Dresden in vielen herrschaftlichen und Privathäusern mit dem grenzenlosesten Beifall gespielt, seine Fertigkeit auf dem Klavier und dem Fortepiano ist ganz unaussprechlich — hierzu kommt nun noch seine außerordentliche Fertigkeit vom Blatt zu lesen, die wahrlich bis zum Unglaublichen geht — denn er selbst ist beinahe nicht im Stande durch Uebung eine Sache besser zu spielen als er sie gleich das erstemal spielt. Auch auf der Orgel hat er seine große Geschicklichkeit in der gebundenen Schreibart bewiesen. Er geht von hier nach Berlin".

7 Joh. Wilh. Häßler (1747—1822) hat seinen originellen Lebenslauf

seine erstaunliche Fingerfertigkeit, seinen feurigen und brillanten Vortrag[8], die ganz eigenthümliche Gabe „in das hinreißendste Prestissimo einen Ausdruck zu legen, der an Weichheit und Rührung dem Adagio wenig nachgebe“[9]; dazu spielte er die schwersten Sachen mit Richtigkeit und vortrefflichem Ausdruck vom Blatt weg. Als Orgelspieler zeichnete er sich besonders durch seine Fertigkeit auf dem Pedal aus[10]. Er fühlte sich auch nicht wenig, und als er im Sommer 1788 in Dresden war und „durch sein unaussprechlich gefühlvolles Spiel bei jedem der ihn hörte Staunen erweckte“, wollte man sicher wissen, daß er von da nach Wien zu gehen beabsichtige, „um dem Wiener musikalischen Publicum in einem Wettstreit mit dem großen Mozart zu zeigen, daß letzterer, so stark er auf dem Fortepiano ist, doch nicht Klavier spielen könne“[11]. Mozart erschien er als kein sehr gefährlicher Gegner; er erkennt zwar seine Fertigkeit auf dem Pedal an, setzt ihn aber als Orgelspieler unter Albrechtsberger, als Klavierspieler neben die Aurnhammer, wonach denn „seine Schale ziemlich sank“.

Sein Aufenthalt in Leipzig ließ dort, wo schon damals ein regeres musikalisches Leben herrschte, zugleich lebhaftere Eindrücke zurück. Fr. Rochlitz, der als ein junger Mann bei dem Cantor Doles[12], mit welchem Mozart hauptsächlich verkehrte, ihm näher treten konnte, hat uns eine Reihe interessanter Züge aufbewahrt, welche ihn als Mensch und Künstler näher charakterisiren. So liebenswürdig er sich unter Freunden geben ließ, so offen er seine Urtheile über Kunst und Künstler aussprach, so gefällig zeigte er sich, wo man Sinn und Interesse für Musik hatte, und war „mit seiner Kunst nicht so kostbar wie manche andere Künstler“. Fast an jedem Abend während der Zeit seines Aufenthalts in Leipzig war in einem angesehenen Hause Kammermusik, vorzüglich Quartett, wobei Mozart Klavier oder Bratsche spielte. Der wackre Violinspieler Berger, der stets mitwirkte, pflegte noch als Greis, wenn solch ein Stück zum Vorschein kam, mit gerührter Freund-

---

dem zweiten Heft seiner Sechs leichten Sonaten (Erf. 1786) vorgesetzt. Meinardus hat sein Andenken erneuert (A. M. Z. 1865 S. 505 ff.).

8 Cramer Mag. f. Mus. II S. 404. Schiller Briefw. m. Körner I S. 154. Car. v. Wolzogen litt. Nachl. I S. 203.

9 Meyer L. Schröder II, 1 S. 360.

10 Musik. Wochenbl. S. 71.

11 Mus. Real-Ztg. 1788 S. 56.

12 Doles widmete seine Kantate Ich komme vor dein Angesicht (1790) „zween seiner würdigsten Gönner und Freunde, Hrn. Mozart und Hrn. Naumann aus vorzüglicher Hochachtung“.

lichkeit einem Freunde zuzuflüstern: „Ach, das habe ich ehemals dem großen Mozart selbst zu accompagniren die Ehre gehabt“ [13]. Ein Ohrenzeuge berichtete später:

Am 22. April ließ er sich ohne vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er spielte da eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organist Görner und der verstorbene Cantor Doles waren neben ihm und zogen die Register. Ich sah ihn selbst, einen jungen modisch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Seb. Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden. Mozart hatte mit sehr gutem Anstande und mit der größten Leichtigkeit alle harmonischen Künste angebracht und die Themate, unter andern den Choral Jesu meine Zuversicht, aufs herrlichste aus dem Stegreife durchgeführt [14].

Zum Dank ließ ihm Doles von seinen Thomanern Bach's Motette Singet dem Herrn ein neues Lied vorsingen, und wir haben schon gesehen, in welche Bewunderung ihn dieselbe versetzte, und mit welcher Begeisterung er sogleich die übrigen Bach'schen Motteten dort studirte (S. 105).

Kurz darauf reiste er, wie es scheint ohne ein Concert gegeben zu haben, nach Berlin und begab sich von da sogleich nach Potsdam, wo ihn Lichnowsky dem König vorstellte.

Friedrich Wilhelm II hatte eine hervorragende Begabung und Neigung für Musik. Von dem ausgezeichneten Violoncellisten Duport d. ä. (1741—1718) gebildet, war er selbst ein guter Violoncellspieler geworden, und spielte nicht allein als Solist, sondern in den Proben sogar im Orchester eifrig mit [15]. Schon als Kronprinz hielt er eine vollständig besetzte, vortreffliche Kapelle, welche unter Duports Leitung regelmäßige Concerte vor ihm aufführte, in welchen auch fremde Virtuosen sich hören ließen [16]. Ihn zeichnete nach Reichardt's Charakteristik [17] eine große Vielseitigkeit des Geschmacks aus, welche der Einseitigkeit der durch Friedrich den Großen so lange vertretenen Richtung gegenüber besonders förderlich war. Auf seinen Antrieb hatte Reichardt seine concerts spirituels unternommen, in welchen vorzugsweise die ältere italiänische Musik zu Gehör gebracht wurde, er schätzte Händel

13 Rochlitz Für Freunde der Tonk. III S. 222.

14 Reichardt mus. Ztg. I S. 132.

15 Naumanns Leben S. 183. Meißner Biogr. Naumanns II S. 199, vgl. 212.

16 Wolf Auch eine Reise Weim. 1784 S. 10 ff.

17 Reichardt musik. Monatsschr. S. 70 f., mus. Ztg. I S. 2 f. Vgl. Schletterer Reichardt I S. 453 ff. Schneider Gesch. der Oper S. 52 f.

und Gluck, in seinen Concerten wie auf der Bühne begünstigte er gleichmäßig italiänische, französische und deutsche Musik, namentlich die durch Haydn ins Leben gerufene Instrumentalmusik fand an ihm einen theilnehmenden Gönner. Nach seinem Regierungsantritt im Jahr 1786 hatten sich die musikalischen Bestrebungen solcher Begünstigungen noch in größerem Maaßstabe zu erfreuen. Er vereinigte seine bisherige Kapelle mit der königlichen und stellte Reichardt als Kapellmeister an ihre Spitze. Die große italiänische Oper, welche im Carneval gegeben wurde, erhielt eine glänzende Ausstattung und außer den Berliner Componisten Alessandri und Reichardt wurde auch Naumann mit Compositionen für dieselbe beauftragt. Das bis dahin wenig begünstigte deutsche Schauspiel wurde zum Nationaltheater erhoben und durch eine regelmäßige Unterstützung sicher gestellt, was für die Hebung der deutschen Oper von großem Gewicht war. Daneben wurde auch die opera buffa und die französische Oper gepflegt, so daß bei einem Hoffest im Sommer 1789 an einem Abend Cimarosa's Falegname, Dalayrac's Nina und Reichardt's Claudine von Villabella aufgeführt wurden. Die Concerte des Königs, welche der Leitung Duport's anvertraut blieben, wurden dabei in alter Weise fortgesetzt. Da der König bedeutende Künstler, fremde wie einheimische, nicht allein freigebig belohnte sondern im persönlichen Verkehr mit der gewinnendsten Freundlichkeit und Theilnahme behandelte, ist es begreiflich, daß diese ihn in hohen Ehren hielten und mit nicht geringen Erwartungen sich ihm zu nahen pflegten [18].

Mozart war dem König durch die mit großem Beifall in Berlin gegebene Entführung, dann aber auch als Instrumentalcomponist, besonders durch seine Quartetts bestens empfohlen; daß er durch seine Leistungen als Virtuos, wie durch sein ganzes Auftreten das günstige Vorurtheil nur bestätigt haben werde, läßt sich nicht bezweifeln. Allein er fand ein mächtiges Hinderniß an dem ebenso hochfahrenden als intriguanten Duport [19]. Beim ersten Besuch Mozarts verlangte er, daß dieser französisch mit ihm reden solle, was Mozart obwohl der Sprache mächtig bestimmt ablehnte. „So ein welscher Fratz" sagte er, „der Jahre lang in deutschen Landen wäre und deutsches Brod fräße, müßte auch

---

18 Interessant sind die Berichte über Dittersdorfs (Selbstbiogr. S. 248 ff.) und Naumanns (Meißners Biogr. II S. 189 ff. Naumanns Leben S. 267 ff.) persönlichen Verkehr mit Friedrich Wilhelm II.

19 Mus. Monatsschr. S. 20; vgl. Schletterer Reichardt I S. 457 ff. Schneider Gesch. der Oper Beil. XXXVI, 15. 16.

deutsch reden oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen wäre"[20]. Das vergab ihm Duport nicht, obgleich ihm Mozart die Aufmerksamkeit erwies, dort über einen von Duport componirten und reizend gespielten Menuett Variationen (573 K.) zu componiren (29. April 1789) und vorzutragen, und suchte beim König gegen ihn zu intriguiren. Dies hatte freilich keinen Erfolg, der König zog Mozart regelmäßig zu seinen Concerten und ließ sich gern von ihm vorspielen. Als er ihn fragte, was er von der Berliner Kapelle halte, antwortete Mozart freimüthig, sie vereinige die größten Virtuosen der Welt, aber wenn die Herren zusammenwären, könnten sie es besser machen[21]. Darin lag allerdings ein Vorwurf gegen den Kapellmeister Reichardt, über dessen Direction auch sonst Unzufriedenheit geäußert wurde[22]. Von einem Verkehr zwischen beiden Künstlern erfahren wir nichts; vielleicht beförderten scharfe Aeußerungen die Mißstimmung, welche sich in den Urtheilen Reichardt's und der von ihm beeinflußten Journale über Mozart so unverkennbar ausspricht[23]. Jedenfalls lag sie tief in Reichardt's Natur begründet, die im stärksten Gegensatz zu der Mozarts stand. Er war sicherlich ein bedeutender Mensch, von entschiedenem musikalischen Talent, scharfem Verstand, vielseitiger Bildung und großer Energie; aber Leidenschaftlichkeit, Ehrgeiz und Eitelkeit ließen ihn selten zu einem reinen Resultat kommen, da er in fortwährender Unruhe die nächsten Mittel aufbot um eine Rolle zu spielen. Der Journalist und der Musiker, der Kritiker und der Componist waren einander fast immer im Wege, und während er fortwährend einen scharfen Begriff des Stils geltend zu machen suchte, schwankte er in seinen größeren Compositionen unsicher hin und her und brachte es selten über berechnete Effecte hinaus. Eine Natur wie die Mozarts, welche um alles andere unbekümmert nur künstlerischen Impulsen folgt, aus innerer Nothwendigkeit das Höchste schafft und gar nichts dazu thut es äußerlich zur Geltung zu bringen, mußte ihm unbegreiflich sein und da sie ihm überall unbequem in den Weg trat eine tiefe Abneigung einflößen, welche er durch Polemik vor sich selbst zu rechtfertigen suchte[24]. Jene Aeußerung muß auf den König Eindruck gemacht

20 So erzählt ein Berliner musikalischer Veteran (neue Berl. Mus. Ztg. 1856 S. 35).

21 Rochlitz A. M. Z. I S. 22.

22 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 267 f.

23 Vgl. Rochlitz A. M. Z. XXX S. 491 f.

24 Vgl. Schletterer Reichardt I S. 638 ff.

haben, denn daran knüpfte sich der Antrag die Stelle eines Kapellmeisters mit einem Gehalt von 3000 Thalern zu übernehmen, welchen Mozart aus Rücksicht auf den Kaiser Joseph ablehnen zu müssen glaubte[25].

Mozart wohnte in Potsdam im Hause des vorzüglichen Hornisten Thürschmidt, den er bei seinem Aufenthalt in Paris hatte kennen lernen, und verkehrte besonders viel mit Sartory, einem Künstler architektonischer Ornamente, der in Italien gewesen war und die Musik außerordentlich liebte. In seinem gastfreien Hause sammelte sich alles, was sich für Musik interessirte und Mozart war durch sein Spiel wie durch seine gute Laune der Mittelpunkt dieser heiteren Gesellschaften[26]. Auch war er viel im Hause der trefflichen Sängerin Sophie Niclas, der Schwester des Kammermusikus Semler, die schon 1784 als Constanze in der Entführung großen Beifall gefunden hatte[27].

Einstmals wurde er dort aufgefordert zu phantasiren. Wie er immer bereitwillig war, so auch hier. Er setzte sich ans Klavier; von den anwesenden Musikverständigen hatte er sich zwei Themata geben lassen. Die Sängerin trat neben seinen Stuhl, um ihn auch spielen zu sehen. Mozart, der gern mit ihr scherzte, sah zu ihr hinauf und sagte: Nun? habens auch a Themerl aufm Gewissen? Sie sang ihm eins. Er begann nun das reizendste Spiel, bald mit diesem, bald mit jenem Thema und zum Schluß brachte er sie alle drei zusammen, zum höchsten Genuß und Erstaunen der Anwesenden[28].

Man hatte Mozart beredet von Berlin aus noch einmal wieder nach Leipzig zurückzukommen, wo mittlerweile die Vorbereitungen zu einem Concert getroffen werden sollten; den 8. Mai langte er dort wieder an.

In der Probe zu seinem Concert nahm er das Tempo des ersten Allegros seiner Symphonie sehr rasch, so daß das Orchester nach kurzer Zeit ins Schleppen gerieth. Mozart machte Halt, sagte worin gefehlt

25 Vgl. S. 716 f. Alle von kundigen Freunden unterstützten Nachforschungen in der Bibliothek wie in den Archiven haben keine Spur von hierauf bezüglichen Verhandlungen ergeben. Es wird also bei jener Unterredung sein Bewenden gehabt haben; die Art wie Mozart seiner Frau schreibt, sie solle damit zufrieden sein, daß er so glücklich sei beim König in Gnaden zu stehen, scheint allerdings auf bestimmte Aeußerungen hinzuweisen.

26 So erzählt der Veteran a. a. O. Die Tradition, von der er noch berichtet, nach welcher Mozart in Potsdam das Ave verum niedergeschrieben habe, ist ganz unglaubhaft.

27 Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg. 1784 II S. 160.

28 So wird nach Semlers Erzählung berichtet Voss. Ztg. 1857, 11. März Beil. S. 7.

sei und fing von Neuem ebenso geschwind wieder an, that alles um das Orchester im Zuge zu erhalten und stampfte den Takt so gewaltig, daß seine stählerne Schuhschnalle in Stücke sprang[29]. Er lachte dazu und ließ, als das Schleppen nicht nachließ, zum drittenmal anfangen; die Musiker, welche unwillig über die Hudelei geworden waren, arbeiteten erbittert darauf los und nun ging es. „Es war nicht Caprice", sagte er nachher zu einigen Kennern, gegen die er kurz zuvor mißbilligend über zu rasches Tempo gesprochen hatte, „ich sahe aber, daß die meisten Musiker schon ziemlich bejahrte Leute waren; es wäre des Schleppens kein Ende gewesen, wenn ich sie nicht erst ins Feuer getrieben und böse gemacht hätte, vor lauter Aerger thaten sie nun ihr Möglichstes". Alles übrige nahm er in gemäßigterem Tempo, und nachdem die Arie probirt war, lobte er das Accompagnement des Orchesters und meinte es sei unnöthig auch seine Concerte zu probiren: „die Stimmen sind richtig geschrieben, Sie spielen richtig und ich auch" — und der Erfolg entsprach seiner Erwartung[30].

Das Concert[31] war übrigens nur schwach besucht und brachte so geringen Ertrag, daß er die Reise fast umsonst gemacht hatte. Von den Anwesenden hatte fast die Hälfte Freibillets erhalten, die er nach seiner gewöhnlichen Liberalität an alle austheilte, die er nur kannte. Da er keinen Chor gebrauchte, so waren die ziemlich zahlreichen Chorsänger der Sitte nach vom freien Eintritt ausgeschlossen. Einige derselben erkundigten sich beim Billeteur, wie es damit gehalten werde; auf seine Anfrage hieß ihn Mozart sogleich alle diese braven Leute einzulassen: „wer wird es mit so etwas genau nehmen?" Seiner guten musikalischen Laune und Gefälligkeit that der schwache Besuch des Concerts gar keinen Eintrag. Er führte in demselben nur eigene, damals noch ungedruckte Compositionen auf, zwei Symphonien, dann sang die Duschek, welche nach Leipzig gekommen war, die für die Storace componirte Arie mit obligatem Klavier (505 K.), er selbst spielte zwei Concerte, darunter

---

29 Die Scene hatte solchen Eindruck gemacht, daß ein Bratschist auf seiner Stimme die Stelle bemerkt hatte, wo Mozart den Takt mit Füßen trat, daß ihm eine Schuhschnalle absprang. Der alte Orchesterdiener Griel in Leipzig hatte sie aufbewahrt und zeigte sie zum Wahrzeichen.

30 A. M. Z. I 85 f. 179.

31 Die Anzeige in der Leipz. Zeitg. 1789 Nr. 91 und 92 lautet: „Heute als den 12. Mai wird Herr Capellmeister Mozart, in wirklichen Diensten Sr. K. K. Maj. eine musikalische Akademie in dem großen Conzertsaale zu seinem Vortheil geben. Die Billets sind für 1 Gulden bey Hrn. Rost in Auerbachs Hofe und bei dem Einlasse des Saales zu bekommen. Der Anfang ist um 6 Uhr".

das große in C dur (467 K.), wie gewöhnlich aus dem Kopf. Als man ihn zum Schluß noch bat zu phantasiren, war er auch dazu gleich bereit; ja als sei er nun erst recht warm geworden, nahm er den ihm lieb gewordenen Berger mit sich auf sein Zimmer und spielte ihm bis tief in die Nacht nach Herzenslust vor [32].

Bei seiner Rückkehr nach Berlin [33] am 19. Mai wurde denselben Abend „auf lautes Begehren" die Entführung gegeben [34]. Er ging ins Theater, stellte sich nahe ans Orchester und erregte durch mancherlei halblaute Bemerkungen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Als in der Arie des Pedrillo bei der Stelle „nur ein feiger Tropf verzaget" die zweite Violine dis statt d spielte, rief er laut: „verflucht, wollt ihr d greifen!" Alles sah sich erstaunt um, und nun erkannte man ihn im Orchester. Mad. Baranius, welche Blondchen gab, weigerte sich herauszugehen, bis Mozart auf die Bühne ging, sie lobte und versprach ihr selbst die Rolle einzustudiren [35]. Dies Anerbieten soll, wie eine alte Tradition in Berlin erzählt [36], ihn in ein bedenkliches Abenteuer verwickelt haben. Henriette Baranius, geb. Husen, welche 1784 sehr jung die Berliner Bühne betrat, wurde durch ein nicht unbedeutendes Talent als Schauspielerin und Sängerin, ganz besonders aber durch ihre außerordentliche Schönheit und Anmuth der Liebling des Publicums [37]. Sie war sich dessen wohl bewußt und die Theaterrecensenten jener Zeit werden nicht müde ihrer geschmackvollen und glänzenden Toilette zu gedenken, die sie allen Erinnerungen zum Trotz selbst in solchen Rollen zur Schau trug, wo es durchaus unpassend war [38]. Man sagte ihr nach, daß sie auch außerhalb des Theaters ihre Schönheit geltend zu machen nicht verschmähte und Mozart, heißt es, blieb gegen dieselbe so wenig unempfindlich, daß seine Freunde sich Mühe geben mußten ihn aus diesen Banden zu lösen — was gegenüber den Briefen an seine Frau schwer zu glauben ist.

Harmloser war eine andere Begegnung im Theater. Ludwig

32 Am 17. Mai componirte er in Leipzig noch für den Hoforganisten Engel an der Schloßkapelle die prächtige kleine Gigue (574 K.).

33 Er wohnte in dem Haus am Gensdarmenmarkt, wo jetzt die Stehelische Conditorei ist (Rellstab L. Berger S. 97), bei Moser, dem er eine zierliche Abschrift der 6 Quartetts schenkte (421 K. Anm.).

34 Journ. d. Moden 1789 S. 394.

35 Rochlitz A. M. Z. I S. 20 ff.

36 N. Berl. Mus. Ztg. 1856 S. 36.

37 Eine begeisterte Schilderung ihrer Schönheit giebt Rahel (I S. 62).

38 Meyer L. Schröder II, 1 S. 93. Schletterer Reichardt I S. 511 f.

Tieck verkehrte als Jüngling viel in Reichardt's Hause und fing dort zuerst an „in den classischen Werken die Geheimnisse der Musik zu ahnen".

Er hatte durch Eingebung geleitet, im Gegensatz zum Modegeschmack, sich zu Mozarts großen Tondichtungen hingewandt, ohne sich durch die Tageskritiken und selbst so gewichtige Stimmen wie Reichardts irre machen zu lassen. Mozarts siegreicher Gegner war Dittersdorf, dessen komische Opern auch in Berlin unter großem Andrange gegeben wurden. Man zog den Doctor und Apotheker dem Figaro und Don Juan vor, und die Liebe im Narrenhause konnte in öffentlichen Anzeigen als das erste musikalische Kunstwerk angepriesen werden. In überraschender Weise sollte Ludwigs Anerkennung Mozarts belohnt werden. Als er eines Abends, es war im Jahr 1789, seiner Gewohnheit nach lange vor dem Anfange der Vorstellung die halbdunkeln noch leeren Räume des Theaters betrat, erblickte er im Orchester einen ihm unbekannten Mann. Er war klein, rasch, beweglich und blöden Auges, eine unansehnliche Figur im grauen Ueberrock. Er ging von einem Notenpult zum andern und schien die aufgelegten Musikalien eifrig durchzusehen. Ludwig begann sogleich ein Gespräch anzuknüpfen. Man unterhielt sich vom Orchester, vom Theater, der Oper, dem Geschmacke des Publicums. Unbefangen sprach er seine Ansichten aus, aber mit der höchsten Bewunderung von den Opern Mozarts. „Sie hören also Mozarts Opern oft und lieben sie?" fragte der Unbekannte; „das ist ja recht schön von Ihnen, junger Mann". Man setzte die Unterhaltung noch eine Zeitlang fort; der Zuschauerraum füllte sich allmählich, endlich wurde der Fremde von der Bühne her abgerufen. Seine Reden hatten Ludwig eigenthümlich berührt, er forschte nach. Es war Mozart selbst gewesen, der große Meister, der mit ihm gesprochen, ihm seine Anerkennung ausgedrückt hatte [39].

Hummel, der am 10. März in Dresden sich als Mozarts Schüler mit Beifall hatte hören lassen [40], gab in Berlin ein Concert, ohne von Mozarts Anwesenheit etwas zu wissen. Als der Knabe ihn unter den Zuhörern gewahrte, konnte er sich kaum halten, und sowie er sein Spiel beendigt hatte, stürzte er durch das versammelte Publicum auf ihn zu und umarmte ihn unter den zärtlichsten Begrüßungen [41].

Bei diesem zweiten Aufenthalt in Berlin spielte Mozart am 26. Mai vor der Königin, weil es schicklich war sich bei ihr melden zu lassen,

39 Köpke L. Tieck I S. 86 f. Daß im Jahr 1789 von Mozarts Opern allein die Entführung in Berlin gegeben war, Figaro und Don Giovanni dort erst im November und December 1790 auf die Bühne kamen ist bekannt. Man sieht daraus von Neuem, wie leicht Jugenderinnerungen in späteren Erzählungen mit anderweitigen Reminiscenzen versetzt werden.

40 Mus. Real-Ztg. 1789 S. 156.

41 So erzählte mir Hummels Wittwe 1855 in Weimar.

ein bedeutendes Honorar stand dort nicht in Aussicht. Zu einem öffentlichen Concert kam es in Berlin auf den Rath seiner Freunde gar nicht, weil auf eine gute Einnahme nicht zu rechnen war, auch der König es nicht gern sah. Dieser schickte ihm ein Honorar von 100 Friedrichsdor und äußerte den Wunsch, daß Mozart Quartetts für ihn schreiben möchte. Das war der ganze Ertrag dieser Reise, noch geschmälert durch ein Darlehen von 100 Fl., welches Mozart einem unbekannt gebliebenen Freunde nicht glaubte abschlagen zu können; er hatte wohl Recht seiner Frau zu schreiben, daß sie sich bei seiner Rückkehr mehr auf ihn als auf das Geld freuen müsse.

Wie glänzende Erfolge erzielte dagegen Dittersdorf, als er im Juli desselben Jahres nach Berlin kam. Er hatte die Zeit gewählt, wo der Besuch der Erbstatthalterin von Holland Festlichkeiten aller Art veranlaßte, und sich dem König, der ihn bei einem Besuch in Breslau selbst eingeladen hatte, durch Uebersendung von sechs neuen Symphonien ins Gedächtniß zurückgerufen. Bei seiner Ankunft wußte er sich gleich mit Reichardt gut zu stellen, ließ sich durch ihn bei der Mad. Rietz, nachherigen Gräfin Lichtenau, einführen, wurde dann vom König aufgefordert seinen Doctor und Apotheker einzustudiren, bei einem Hoffest in Charlottenburg zu dirigiren, und erhielt von ihm die Erlaubniß im Opernhause — das bis dahin nie anders als vom Hofe benutzt worden war — sein Oratorium Hiob aufzuführen, wozu ihm die Kön. Kapelle zur Verfügung gestellt war. Durch Hinzuziehen anderer musikalischer Kräfte kam eine Besetzung von 200 Personen zu Stande, die Ausführung gelang vollkommen und der Beifall war außerordentlich, so daß Dittersdorf an Geld und Ehren reich Berlin verlassen konnte [42].

Am 28. Mai trat Mozart seine Rückreise über Dresden und Prag an, wo er sich einige Tage aufhielt.

41.

Così fan tutte.

Nach seiner Ankunft in Wien am 4. Juni machte er sich sogleich an ein Quartett für Friedrich Wilhelm II; noch im selbigen Monat wurde das Quartett in D dur (575 K.) fertig, für dessen Zusendung

42 Dittersdorf Selbstbiogr. S. 253 ff. Vgl. mus. Monatschr. S. 41.

ihn nach dem Bericht des Berliner Veteranen eine kostbare goldne Dose mit 100 Friedrichsdor und ein gnädiges Begleitschreiben belohnte[1]. Nichts desto weniger war seine Lage höchst traurig, seine Frau war so schwer erkrankt, daß er beständig zwischen Angst und Hoffnung schwebte, und die dadurch verursachten Kosten setzten ihn in Verlegenheiten, welche zu wirklicher Bedrängniß führten: „ich bin doch sehr unglücklich!" schrieb er am 17. Juli seinem Freunde Puchberg. Die sichere Aussicht auf eine dauernde Verbesserung seiner äußeren Lage, welche er gegen denselben ausspricht, gründete sich wie es scheint auf die Anerbietungen, die ihm in Berlin gemacht worden waren; er hatte sie dem Kaiser mitgetheilt und durfte also auf eine entsprechende Entschädigung rechnen. Allein die Umstände waren nicht günstig und Mozart nicht der Mann eine solche Angelegenheit mit Geschick und Nachdruck zu betreiben.

Die Wirkung dieser traurigen Verhältnisse erkennt man auch in der geringen Productivität dieser Zeit. Das Verzeichniß Mozarts weist nach seiner Rückkehr folgende Compositionen auf:

1789 Juni Ein Quartett für S. Maj. den König von Preußen D dur (575 K.).
Juli Sonate für Klavier allein D dur (576 K.).
Rondo in meine Oper Figaro für Mad. Ferraresi del Bene Al desio (577 K.).
August Aria in die Oper I due baroni für Mlle. Louise Villeneuve Alma grande e nobil core (578 K.).
17. Sept. Arie in die Oper Der Balbier von Seviglien für Mad. Hofer „Schon lacht der holde Frühling" (580 K.).
29. Sept. Quintett für Clarinetto, 2 Violin, Viola und Violoncello A dur (581 K.), zuerst öffentlich gespielt im Concert für den Pensionsfonds am 22. Dec. 1789[2].
Octob. Arie in die Oper Il burbero für Mlle. Villeneuve Chi sà, chi sà qual sia (582 K.).
Detto. Vado! ma dove? (583 K.).
Decemb. Eine Arie welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war für Benucci Rivolgete à me lo sguardo (584 K.).
12 Menuetts (585 K.) und 12 Teutsche (586 K.).

Indessen mochten die Berliner Aussichten doch eine Veranlassung sein den Figaro im August wieder auf die Bühne zu bringen. Dafür schrieb Mozart auf den Wunsch der damaligen ersten Sängerin Mad. Adriana Ferraresi del Bene, welche am 13. Oct. 1788 zuerst

1 N. Berl. Mus. Ztg. 1856 Nr. 5 S. 35.
2 N. Wien. Mus. Ztg. 1852 Nr. 35.

aufgetreten war[3] die große Arie (577 K.). Für Louise Villeneuve componirte er in den nächsten Monaten drei Arien als Einlegstücke in fremde Opern (578. 582. 583 K.), vielleicht schon mit Rücksicht auf die eigene neue Oper, in welcher sie mitzuwirken hatte.

Der Beifall, mit welchem Figaro von Neuem aufgenommen wurde[4], trug ohne Zweifel mit dazu bei, daß Mozart vom Kaiser den Auftrag erhielt eine Oper zu schreiben. „Es stand nicht in seiner Gewalt" sagt Niemetschek (S. 43), „den Auftrag abzulehnen, und der Text ward ihm ausdrücklich aufgetragen"[5]. Es war Così fan tutte osia La scuola degli amanti von da Ponte[6]. Wir finden Mozart im December 1789 mit derselben beschäftigt, im Januar 1790 ist sie als vollendet in sein Verzeichniß eingetragen; am 26. Jan. wurde sie zuerst mit folgender Besetzung

Fiordiligi } Dorabella }	Dame Ferraresi e sorelle abitanti in Napoli	Sgra. Ferraresi del Bene. Sgra. L. Villeneuve.
Guillelmo } Ferrando }	amanti delle medesime	Sign. Benucci. Sign. Calvesi.
Despina cameriera		Sigra. Bussani.
Don Alfonso vecchio filosofo		Sign. Bussani.

aufgeführt[7]. Wie es scheint hatte sie Erfolg[8], obgleich sie nicht lange auf dem Repertoire blieb[9]. Leider sind wir über Ausarbeitung und Aufführung dieser Oper ohne alle nähere Auskunft.

Da Ponte läßt uns als selbständiger Dichter eines Operntextes[10],

3 Wien. Ztg. 1788, 15. Oct. Nr. 83 S. 2541.

4 Vom 29. August an, wo Figaro zuerst wieder auf die Bühne kam, wurde er elfmal gegeben (31. Aug. 2. 11. 19. Sept. 3. 9. 24. Oct. 5. 13. 27. Nov.), im Jahr 1790 funfzehnmal, im Jahr 1791 dreimal.

5 Fr. Heinse (Reise- und Lebensskizzen I S. 184 f.) erwähnt eines Gerüchtes, dem zufolge eine zwischen zwei Officieren und deren Geliebten in Wien damals vorgefallene Geschichte, über welche viel gesprochen worden sei, der Stoff zu der Oper gegeben habe und zwar auf die ausdrückliche Veranlassung des Kaisers.

6 da Ponte erwähnt derselben nur ganz kurz (mem. II p. 109).

7 In der Wien. Ztg. 1790 Nr. 9 Anh. ist das Datum „Mittwoch 16. Jan." verdruckt.

8 Journ. des Luxus u. d. Moden 1790 S. 148 f.: „Ich kündige Ihnen wieder ein neues vortreffliches Werk von Mozart an, das unser Theater erhalten hat. Gestern nämlich wurde es zum erstenmal auf dem k. k. Nationaltheater gegeben. Es hat den Titel Così fan tutte osia La scuola degli amanti. Von der Musik ist, glaub ich, alles gesagt, daß sie von Mozart ist".

9 Sie wurde nach der ersten Aufführung wiederholt am 28. 30. Jan., 7. 11. Febr. Nach dem am 20. Febr. erfolgten Tode Josephs II blieben die Theater bis zum 12. April geschlossen; Mozarts Oper wurde wieder gegeben 6. 12. Juni, 6. 16. Juli, 17. Aug., also im Ganzen zehnmal, dann ließ man sie liegen.

10 Das erste Textbuch Così fan tutte o sia ia scuola degli amanti. Dramma

um so deutlicher erkennen, wie viel er sonst seinen Vorbildern verdankt. Erfindung in den Situationen, scharfe Charakterzeichnung der Personen vermißt man nur allzusehr, obgleich Gewandtheit und Geschicklichkeit in der Factur auch hier nicht zu verkennen ist. Die Handlung ist ihrem Hauptgange nach folgende.

Zwei junge Officiere in Neapel[11] Ferrando (Tenor) und Guilelmo (Baß), welche mit zwei Schwestern Dorabella und Fiordiligi verlobt sind, finden wir im Kaffeehaus mit ihrem Freunde Don Alfonso, einem alten Hagestolzen, in lebhaftem Streit, weil er behauptet hat, ihre Bräute würden ihnen, wenn sie auf die Probe gestellt würden, die Treue nicht bewahren. Ihrer Aufforderung mit dem Degen diese Beleidigung zu vertreten setzt er die alte Erfahrung entgegen, Weibertreue sei ein Phönix, den niemand gesehen habe[12]; jeder erklärt, seine Braut sei dieser Phönix. Endlich vereinigen sie sich zu einer Wette. Die beiden Verlobten verpflichten sich auf Officierparole während der nächsten vier und zwanzig Stunden nichts zu verrathen und unbedingt zu thun, was Don Alfonso ihnen vorschreibe um die Geliebten zu prüfen, wogegen dieser aufrecht hält, daß die Mädchen in der angegebenen Frist der Versuchung unterliegen werden. Die jungen Männer beschließen ihres Sieges gewiß von dem Ertrag der Wette ein brillantes Fest zu Ehren ihrer Schönen zu geben.

Fiordiligi und Dorabella erwarten in ihrem Garten am Meersufer ihre Geliebten; voll Sehnsucht betrachten sie deren Porträts, jede erklärt ihren Bräutigam für den schönsten und reizendsten. Da bringt Alfonso die Schreckenskunde, daß Ferrando und Guilelmo Befehl erhalten haben, mit ihrem Regiment sofort ins Feld zu ziehen. Niedergeschlagen folgen ihm die Liebhaber um Abschied zu nehmen, der die Mädchen zu den leidenschaftlichsten Aeußerungen des Schmerzes und der Liebe aufregt; jene drücken ihr Entzücken darüber gegen Don Alfonso aus, der das Ende loben will. Ein kriegerischer Marsch mit einem lebhaften Chor kommt aus der Ferne heran[13], die Liebenden raffen sich zu einem letzten, von Schluchzen

---

giocoso in due atti da rappresentarsi nel teatro di corte l'anno 1790 hat mir Sonnleithner mitgetheilt.

11 Ursprünglich war I sc. 9 im Recitativ Trieste geschrieben, was in Napoli geändert ist; in der gedruckten Partitur steht Venezia.

12 Die Worte, mit denen D. Alfonso das zweite Terzett beginnt

È la fede delle femine
Come l'Araba fenice:
Che vi sia, ciascun lo dice
Dove sia, nessun lo sà

sind aus Metastasio's Demetrio (II sc. 3) entlehnt, von diesem selbst als Canon componirt (wo es nur heißt la fede degli amanti). Es ist also ein altes bekanntes Lied, was Alfonso ihnen vorsingt.

13 Nach der Originalpartitur wird der Marsch erst vom Orchester allein, anfangs piano, vom zweiten Theil an crescendo gespielt; bei der Wiederholung fällt der Chor forte ein.

erstickten Lebewohl zusammen, bei dem Don Alfonso kaum das Lachen verbeißen kann. Mit dem von Neuem einfallenden Marsch entfernen sich die Officiere und die Mädchen vereinigen sich mit Don Alfonso zu zärtlichen Grüßen und Wünschen, welche sie der fortsegelnden Barke nachsenden.

Despina, das Kammermädchen der beiden Damen, wartet ungeduldig auf sie mit der Chocolade [14]. Sie ist höchst erstaunt, als diese mit allen Aeußerungen des heftigsten Schmerzes eintreten, den besonders Dorabella im hochtragischen Stil äußert; ihr Erstaunen wächst, als sie die Ursache hört, und sie räth ihren Herrinnen die Sache nur leicht zu nehmen und sich über die Trennung durch Zerstreuung hinwegzusetzen. Auf die ernsten Zurückweisungen, welche sie dafür erfährt, antwortet sie mit einer Berufung auf den Wankelmuth der Männer, vor allen der Soldaten, die gar nicht verdienten anders behandelt zu werden.

Don Alfonso sucht nun um seinen Plan ausführen zu können Despina zu gewinnen. Einige Goldstücke und die Aussicht auf reiche Belohnung machen sie schnell bereit zwei Freunden, welche in ihre Fräulein sterblich verliebt seien, den Zugang zu erleichtern. Er holt ihr sogleich Ferrando und Guillelmo, als vornehme Albanesen verkleidet und durch falsche große Bärte entstellt, daß sie der Despina als wahres antidoto d'amor vorkommen. Während sie sich der Gunst des Kammermädchens empfehlen, kommen die Damen darüber zu; ihre Entrüstung über die Anwesenheit fremder Männer steigert sich zum lebhaftesten Zorn, als diese ohne Weiteres auf die Knie fallen und ihnen eine Liebeserklärung machen. Don Alfonso, der herbeieilt um einen förmlichen Scandal zu vermeiden, stellt sich, als ob er zu seiner größten Ueberraschung alte gute Freunde in den Albanesen erkenne und sucht zu vermitteln. Als aber diese mit ihren dreisten Liebesanträgen fortfahren, wirft sich Fiordiligi in die Brust, ihre Treue sei felsenfest und ohne Wanken. Der Erfolg ist, daß Guillelmo eine neue Liebeserklärung wagt, die aber die Damen nicht ganz anhören, sondern endlich weggehen und sie stehen lassen. Kaum sind sie fort, so brechen die beiden in lautes Gelächter aus, das sie nur mit Mühe auf Don Alfonso's inständiges Bitten mäßigen. Der erste Angriff, der durch Ueberraschung im Sturm zum Ziele führen solle, ist abgeschlagen; man zieht sich zurück und Don Alfonso bereitet mit Despina einen neuen Plan vor.

Fiordiligi und Dorabella schwärmen wieder in ihrem Garten im Andenken an schöne Stunden, da stürzen die beiden Albanesen herein. Sie sind entschlossen sich zu vergiften, vergebens sucht Don Alfonso sie zurückzuhalten; angesichts der grausamen Schönen leeren sie das Fläschchen und sinken unter Zuckungen jeder auf einer Rasenbank zusammen. Vom heftigsten Schrecken ergriffen rufen die Damen, durch Don Alfonso von allem unterrichtet, Despina herbei, welche mit jenem zum Arzt eilt.

14 Ursprünglich sollte diese Scene mit einer Cavatine der Despina eingeleitet werden; denn neben dem Recitativ steht Dopo la cavatina di Despina. Mozart hat diese Worte durchgestrichen, offenbar weil man nachher für die Arie der Despina einen besseren Platz fand.

nachdem sie ihre Gebieterinnen aufgefordert hat, die Leidenden zu unterstützen. Das wagen diese aber nicht, sondern betrachten die Männer in tiefer Gemüthsbewegung von ferne, was diesen äußerst komisch vorkommt; nur allmählich kommen sie näher und fangen an ein Interesse für sie an den Tag zu legen, das wiederum jene beunruhigt. Da kommt Don Alfonso mit Despina zurück, welche sich als Arzt verkleidet hat; es ist ein Charlatan nach der neuesten Mode à la Mesmer, der durch Magnetisiren Wunder zu thun verspricht. Die geängstigten Mädchen müssen sich seiner Anordnung bequemen und den Kranken den Kopf halten, während er sie mit seinem Magnetisirstäbchen wieder ins Leben ruft. Als sie sich in den Armen der Schönen sehen, fangen sie ekstatisch an zu schwärmen, was diese als eine Nachwirkung der Cur anfangs, obgleich nicht ohne Unruhe, geschehen lassen, bis sie in ihrer Begeisterung um einen Kuß bitten. Da empört sich von Neuem der Stolz der Damen, und sie gerathen in eine so heftige Wuth, daß die andern über die Aufrichtigkeit ihrer Empfindungen bedenklich zu werden anfangen; mit dieser allgemeinen, hoch gesteigerten Verwirrung schließt das erste Finale.

Beim Beginne des zweiten Aufzugs sucht Despina ihren Damen die überspannten Begriffe von Treue und zugleich die Furcht vor den Gefahren eines Liebesabenteuers der Art auszureden; sie entwirft ihnen das Bild eines Mädchens, das mit den Männern zu seiner Unterhaltung spielt, wie es sich gehört, und bemerkt zu ihrer Genugthuung, daß ihre Worte einigen Eindruck machen. In der That, als die Schwestern allein sind, erklärt sich zuerst Dorabella geneigt Guilelmo, der sich nun um ihre Gunst beworben hat, Gehör zu geben und auch Fiordiligi zeigt sich nach einigem Widerstreben bereit mit Ferrando einen Versuch zu machen. In dieser günstigen Stimmung werden sie von Don Alfonso zu einem kleinen Fest in den Garten eingeladen, wo die Liebhaber sie mit einem Ständchen empfangen. Sie zeigen sich nun ebenso bescheiden und blöde als vorher dreist und zudringlich; Don Alfonso muß für sie das Wort nehmen, Despina antwortet für die Damen, die Versöhnung wird mit einem Händedruck besiegelt. Nach einigen gleichgültigen Gesprächen entfernen sich Ferrando und Fiordiligi. Guilelmo äußert sich nun zärtlicher gegen Dorabella und bietet ihr ein kostbares goldenes Herz zum Geschenk an; sie nimmt es ohne Umstände, erklärt ihm, daß sie ihm ihr Herz nicht wieder schenken könne, weil er es schon besitze, läßt es geschehen, daß er das Porträt Ferrando's von ihrem Busen ablöst und zu sich nimmt, und giebt sich ohne Bedenken dem zärtlichsten Liebesgetändel hin. Darauf kommt Ferrando mit Fiordiligi zurück, die ihn zwar mit Strenge abweist, allein doch durchfühlen läßt, daß sie gegen seine Klagen nicht unempfindlich sei; er wagt noch eine zarte Liebeserklärung und geht, als auch diese keine Erhörung findet, verzweifelnd ab. Allein gelassen gesteht sie sich zwar ein, daß ihr Herz getroffen sei, aber ihr Vorsatz steht fest dieser Versuchung zu widerstehen und dem Verlobten die Treue zu halten.

Während Ferrando mit lebhafter Freude Guilelmo berichtet,

wie standhaft Fiordiligi seinen Bewerbungen widerstanden habe, muß er von diesem zu seiner Bestürzung hören, wie leicht sich Dorabella ergeben hat, und sogar einige übermüthige Bemerkungen seines Freundes ruhig hinnehmen. Sein Schmerz ist um so größer, da in seinem Herzen die Liebe zu der Treulosen noch nicht erstickt ist. Guillelmo sieht nun die Wette als erledigt an, Don Alfonso aber verlangt, daß noch ein Angriff auf Fiordiligi gemacht werden solle.

Diese macht ihrer Schwester die heftigsten Vorwürfe über ihren Leichtsinn, worauf diese mit größter Offenheit nur erwiedert, daß sie ihrer Neigung nicht gebieten könne noch wolle. Ganz empört darüber faßt Fiordiligi um ihrer eigenen Schwäche zuvorzukommen den Entschluß, in Männerkleidern dem Geliebten nachzureisen und mit ihm die Gefahren des Kampfes zu theilen. Sie läßt sich eine Uniform bringen, setzt den Hut auf, nimmt den Degen in die Hand — da stürzt Ferrando herein und beschwört sie ihn zu tödten, ehe sie ihn verlasse. Das ist zu viel, sie kann seinem Schmerz nicht widerstehen und sinkt besiegt an seine Brust.

Nun ist die Reihe außer sich zu sein an Guillelmo. Beide sind sich einig die Mädchen zu verlassen, nur allmählich beruhigt sie Don Alfonso und bringt sie dahin, eine philosophische Beruhigung aus der Ueberzeugung zu gewinnen, die sie nun mit ihm theilen: così fan tutte! Also heirathen wollen sie ihre Bräute, aber vorher noch für ihre Treulosigkeit bestrafen, und gerade bringt Despina die Nachricht, daß die Damen entschlossen sind noch denselben Abend ihre neuen Liebhaber zu heirathen und sie beauftragt haben den Notar zu holen.

Empfangen von Despina und Don Alfonso und dem glückwünschenden Chor der Diener und Spielleute treten die beiden Paare in die festlich geschmückten Räume und lassen sich unter zärtlichen Wechselreden zu einem heiteren Mahl nieder. Da erscheint Despina als Notar verkleidet und liest den Ehecontract vor; kaum ist er unterzeichnet, als man von fern den Marsch und Chor des ersten Aufzugs hört. Don Alfonso bringt voll Schrecken die Nachricht, daß das Regiment plötzlich zurückgerufen ist und die alten Geliebten sich dem Hause nahen. In Hast werden die Albanesen und der Notar versteckt, und in der tödtlichsten Angst und Verlegenheit empfangen die Mädchen ihre mit lauter Fröhlichkeit heimkehrenden Geliebten. Don Alfonso, der den Vermittler macht, weiß es herbeizuführen, daß der Notar im Nebenzimmer entdeckt wird; allein Despina giebt sich zu erkennen und behauptet so eben von einem Maskenballe nach Hause gekommen zu sein. Als aber nun auch der Ehecontract Guillelmo in die Hände fällt, müssen die Mädchen den erzürnten Liebhabern gegenüber das Geständniß ihrer Schuld ablegen, worauf sich diese ihnen als die Albanesen entdecken, indem Guillelmo das Porträt Dorabella wiedergiebt und spöttisch die Melodie des Duetts wiederholt, worauf beide in gleicher Weise Despina als Doctor begrüßen. Nach dieser beschämenden Aufklärung mahnt Don Alfonso zum Frieden und führt die Paare zusammen, welche sich rasch versöhnen; schließlich vereinigen alle sich in der Moral

Fortunato l'uom, che prende
Ogni cosa pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fà.
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma troverà.

In Wien wurde die Oper italiänisch erst 1858 wieder gegeben, aber deutsch brachte man sie im Jahr 1794 in einer Bearbeitung von Gieseke unter dem Titel Die Schule der Liebe auf dem Theater an der Wien wieder zur Aufführung; 1804 im k. k. Hoftheater als Mädchentreue; 1814 wieder auf dem Theater an der Wien nach Treitschke's Bearbeitung Die Zauberprobe; 1819 und 1840 auf dem k. k. Hoftheater nach der früheren Uebersetzung, 1863 nach Schneider's Bearbeitung. Auch in Berlin, wo sie zuerst am 6. Aug. 1792 unter dem Titel Eine machts wie die andere gegeben ward[15], versuchte man es 1805 mit der Bretznerschen Uebersetzung Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern (Leipzig 1794)[16], auf welche 1820 Herklots' Bearbeitung Die verfängliche Wette folgte. Indessen kehrte man bei der Wiederaufnahme auf dem Königstädter Theater im Jahr 1826 zu der älteren Bearbeitung zurück[17], die aber im Jahr 1831 einer anderen von einem unbekannten Verfasser weichen mußte[18]; diese behielt man bei den Aufführungen im Jahr 1832 und 1835 bei, zog aber 1846 eine neue Bearbeitung von L. Schneider vor[19]. In Prag nahm Guardasoni Così fan tutte sogleich auf sein Repertoire, später wurde die Oper dort deutsch als Mädchentreue 1808[20], als Zauberprobe 1823[21], im Jahr 1831 böhmisch[22] und 1838 italiänisch durch die Schüler des Conservatoriums aufgeführt[23]. Durch Guardasoni war sie auch in Leipzig bekannt geworden, wo sie nachmals 1805 deutsch als Weibertreue[24], und

15 Schneider Gesch. d. Oper S. 61.
16 Schneider a. a. O. S. 76.
17 A. M. Z. XXVIII S. 26. Berl. Mus. Ztg. III S. 12 ff.
18 A. M. Z. XXXIII S. 550.
19 A. M. Z. XLVIII S. 870.
20 A. M. Z. X S. 409.
21 A. M. Z. XXV S. 428.
22 A. M. Z. XXXIII S. 222.
23 A. M. Z. XL S. 440.
24 A. M. Z. VII S. 240.

1830 von der italiänischen Operngesellschaft in Dresden aufgeführt wurde[25]. Cosi fan tutte ist merkwürdiger Weise die erste Oper Mozart's, welche in Dresden 1791 auf die Bühne kam, und hielt sich dort auf dem Repertoir, war aber auch im Jahr 1812 noch die einzige Mozartsche Oper desselben geblieben[26]. In Italien hat dieselbe ebenso wenig festen Fuß fassen können als die übrigen; nur vereinzelt ist sie in Mailand im Jahr 1808 und 1814[27] und in Turin 1816[28] gegeben worden. In Paris wurde Cosi fan tutte im Odeon von der italiänischen Operngesellschaft in den Jahren 1811, 1817 und 1820 vortrefflich und mit Beifall aufgeführt[29], in London wurde sie zuerst 1811, dann 1828 in englischer Bearbeitung von Arnold gegeben[30] und entzückte im Jahr 1842 in den Vorstellungen der italiänischen Oper[31].

Wenn Mozarts Musik (588 K.)[32] bei dieser Oper sogleich allgemeine Anerkennung fand, wozu die Verbreitung des Figaro und Don Giovanni trotz so mannigfachen Widerspruchs nicht wenig mitgewirkt hatte[33], so verurtheilte man ebenso allgemein das Libretto als einen der abgeschmacktesten Operntexte[34]; und dieses Urtheil ist mit wenigen Ausnahmen[35] das geltende geblieben. Besonders zwei Vorwürfe hat man

---

25 A. M. Z. XXXII S. 375. Fr. Heinse Reise- und Lebensskizzen I S. 183 ff.

26 A. M. Z. XIV S. 189, vgl. XVI S. 154.

27 A. M. Z. XII S. 500. XVI S. 451.

28 A. M. Z. XVIII S. 895.

29 A. M. Z. XIII S. 526. 720. XIX S. 550. XXII S. 813.

30 Pohl Mozart u. Haydn in London S. 146 f. Parke mus. mem. II p. 259.

31 A. M. Z. XLIV S. 750.

32 Die Originalpartitur ist ganz in Mozarts gewöhnlicher Weise eingerichtet und geschrieben. Außer einigen Extrablättern für die Blasinstrumente, fehlen die Recitative der Scena XI und XII (von fremder Hand ergänzt, das Duett 29 ist in Mozarts Handschrift vorhanden), das Ständchen (21), das begleitete Recitativ der Fiordiligi vor der Arie 25 und die ganze Scena XIII des zweiten Acts.

33 B. A. Weber erklärte nach der Aufführung in Berlin (mus. Monatsschr. 1792 S. 137): „Nach der Hochzeit des Figaro ist diese Oper unstreitig die vorzüglichste. Besonders sind die vielstimmigen Sachen von einem Ausdruck und einer Schönheit, die sich eher fühlen als beschreiben lassen".

34 Journ. d. Mod. 1792 S. 504: „Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition besucht".

35 In einem „musikalischen Briefwechsel" (Berlin. mus. Ztg. 1805 S. 293 f.) wird erst die Oper, Text wie Musik, hart mitgenommen von Arithmos, dessen Ansicht aber dann von Phantasus als bornirte Philisterei verspottet und die Oper als ein Muster echter Ironie gepriesen. Auch E. T. A. Hoffmann, der das Wesen der wahren komischen Oper in das Phantastische setzt, „das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem

demselben gemacht. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß weder die Geliebten noch Despina in ihren Verkleidungen von den beiden Mädchen erkannt werden, und das sittliche Gefühl wird durch die Frivolität einer so unwürdigen Probe und wo möglich noch mehr durch die Leichtfertigkeit beleidigt, mit welcher nach dem unglücklichen Ausgang alle sich sofort in der wahren Lebensphilosophie der Toleranz vereinigen. Beide Vorwürfe würden schwerlich ausreichend erklären, daß die Oper sich trotz verschiedener Versuche durch Umarbeitungen diesen Mängeln abzuhelfen, nirgend dauernd auf dem Repertoire gehalten hat[36].

Unleugbar ist das Mittel der Verkleidungen trivial und an sich wenig unterhaltend; allein die Menge von Lustspielen, deren wesentliche Pointe in Verkleidungen steckt und die den größten Beifall gefunden haben und finden, beweist, daß das Publicum in dieser Beziehung keineswegs schwierig ist. Auch ist es keine unbillige Anforderung an die Einbildungskraft des Zuschauers auf diese Voraussetzung einzugehen, welche in jedem Drama ungleich bedeutsamere Abweichungen von der Wirklichkeit zugestehen muß und leicht zugesteht. Allein die Phantasie nimmt dergleichen Unwahrscheinlichkeiten nur willig an, insofern sie als äußerliche Voraussetzungen von Begebenheiten und Handlungen dienen, die von da aus ihren regelrechten Verlauf nehmen. Werden sie Verhältnissen zu Grunde gelegt, deren innere Unwahrheit zu Tage tritt, so wendet sich der Zweifel sofort auch gegen die unwahrscheinliche Voraussetzung. Das unglücklichste Mittel wendete dagegen Treitschke an, indem er in der Zauberprobe Alfonso zu einem Zauberer und Despina zu einem Luftgeist machte und, abgesehen davon daß die Wunder der Zauberei nur im Mährchen glaubhaft sind, die musikalische Charakteristik völlig aufhob. Einen anderen Versuch machte Krebel in einer Bearbeitung Mädchen sind Mädchen, welche 1816 in Stuttgart aufgeführt wurde, indem er die Geliebten nach langer Abwesenheit heimkehren und, ehe sie den Bräuten wieder vor Augen treten, die Wette unternehmen und ausführen läßt; Despina nimmt die Cur ohne Verkleidung in eigner Person vor und im letzten Finale tritt ein wirklicher Notar auf, den sie nachher für ihren Liebhaber ausgiebt. Der Gang der Handlung ist ganz verändert, durch einen verwässerten Dialog in die Länge gezogen, fast alle Musikstücke verstellt und aus

---

bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht", findet, daß der verachtete Text von Così fan tutte wahrhaft opernmäßig ist (Serapionsbrüder I, 2, 1. Ges. Schr. I S. 120 ff.).

36 Vgl. A. v. Wolzogen Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 137 ff.

ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen. Noch tiefer griff Herklots bei seiner Bearbeitung Die verhängnißvolle Wette ein[37]. Hier werden die Mädchen nicht von den verkleideten Liebhabern, sondern mit deren Zustimmung von zwei Freunden auf die Probe gestellt; auch nimmt der Bediente derselben Pedrillo an der Intrigue Theil um den Arzt und Notar vorzustellen. Gar nicht davon zu reden, daß die musikalische Charakteristik dadurch wesentlich geschädigt wird, so ist das Unzarte, welches in der ganzen Aufgabe liegt, dadurch noch um vieles greller geworden, und sowohl die Liebesprobe als die schließliche Versöhnung wirken ungleich verletzender.

Die indignirende Leichtfertigkeit einer Wette, welche Verlobte über die Treue ihrer Bräute eingehen und sich dann selbst dazu hergeben sie verkleidet auf die Probe zu stellen, ist von da Ponte auf keine Weise durch die Behandlung gemildert. Der ganze Ton der Darstellung ist, obgleich nicht ohne Witz und Lebhaftigkeit, doch nicht fein und geistreich genug um uns über die Vorstellung eines gefühllosen Scherzes zu erheben. Das Peinliche der Situation wird aber dadurch noch sehr vermehrt, daß die Männer bei der Prüfung ihre Geliebten vertauschen, wodurch es den Anschein gewinnt, als ob jetzt erst die rechten sich gefunden haben. G. Bernhard [Gugler], welcher in einem vortrefflichen Aufsatz[38] Text und Musik der Oper treffend gewürdigt hatte, hat in seiner Bearbeitung Sind sie treu? (Stuttgart 1858) diesen Anstoß gehoben. Hier prüft jeder seine eigne Geliebte, wodurch im Gang der Handlung wie in der Motivirung zweckmäßige Veränderungen hervorgerufen sind[39]. Da Ponte hat die Entschuldigung, welche darin liegt daß die Mädchen sich unbewußt zu dem Gegenstand ihrer Neigung hingezogen fühlen, aufgegeben gegen die dramatische Wirkung der Verlegenheit, in welche nun auch die Männer gegenseitig gerathen. Dieser Mangel an Feinheit in der Darstellung wird durch den Sinn jener Zeit, welche diese Verhältnisse leichter auffaßte und derber behandelte, wenigstens

---

37 In dieser Gestalt ist die Oper nicht allein in Berlin, sondern 1822 in Braunschweig (A. M. Z. XXIV S. 378), 1823 in Kassel (A. M. Z. XXV S. 450) und Stuttgart (A. M. Z. XXV S. 766), 1824 in München (A. M. Z. XXVI S. 588) aufgeführt worden.

38 Morgenblatt 1856 Nr. 4 S. 75 ff.

39 Dadurch ist auch die Versetzung einiger Musikstücke veranlaßt, über die sich theilweise rechten ließe. Die Uebersetzung läßt nicht nur alle früheren, die meistens gänzlich mißrathen sind, weit hinter sich zurück, sondern gehört überhaupt durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den vorzüglichsten.

zum Theil erklärt. Versuche, dem Uebelstande zu begegnen, leiden an anderen Schäden[40]. In einer älteren Bearbeitung Die Wette oder Mädchen-List und -Liebe, deren Verfasser ich nicht kenne, ist die Abänderung getroffen, daß das Kammermädchen ihren Damen, ehe die vorgeblichen Fremden eingeführt werden, den Plan Don Alfonso's verräth, so daß die Bräute mit ihren Geliebten von Anfang an ihren Scherz treiben — selbst die Vergiftungsscene wird von ihnen auf ziemlich unzarte Weise eingeleitet — und diese schließlich um Verzeihung zu bitten haben. Die Verkleidung Despina's als Arzt ist beibehalten, aber im letzten Finale muß ein wirklicher Notar auftreten. In gleicher Weise war Arnold bei seiner englischen Bearbeitung Tit for Tat verfahren[41]. Auch L. Schneider hat dieselbe Aenderung vorgenommen, nur daß hier Despina erst mit dem zweiten Aufzug ihren Gebieterinnen verräth, was man gegen sie vorhat, worauf diese von da an die Schwäche heucheln, wodurch sie ihre Geliebten züchtigen. Allein bei dieser Verkehrung wird den Mädchen durch die Art, wie sie auf den beleidigenden Scherz eingehen und ihn erwiedern, eine Unzartheit aufgebürdet, die kaum weniger übel ist als die Schwachheit. Dann aber wird die musikalische Charakteristik zerstört, indem die Mädchen jetzt nur zum Schein äußern sollen, was die Musik ganz ernstlich meint, ein Zwiespalt der mitunter ganz unerträglich wird. Noch dazu wird das zweite Finale durch die veränderte Katastrophe verstümmelt, indem die artige Partie fortbleibt, in welcher die Männer an die von ihnen gespielte Rolle erinnern[42].

Um das Bedenkliche der Situation einigermaßen zu verdecken mußte das psychologische Interesse in den Vordergrund treten. Wie eine so auffallende Wandlung der Gesinnung bei bestimmter Charakteranlage unter eigenthümlichen Verhältnissen denkbar sei, war nur durch eine sehr feine, im Detail ausgeführte Zeichnung der Charaktere und Situationen klar zu machen; den Mädchen gegenüber mußten die verschiedenartigen, wechselnden Stimmungen der Männer während derselben Situationen dargelegt werden. Beides würde der musikalischen Ausführung dankbare Aufgaben bieten. Das psychologische Interesse mußte ferner durch

40 Eine dänische Bearbeitung von Oehlenschläger, die ich nicht kenne, hat, wie es scheint das Sujet vollständig umgestellt. Oehlenschläger Lebenserinnerungen I S. 121. IV S. 43 f.

41 Hogarth mem. of the opera II p. 188 f.

42 Diese Verballhornung ist den letzten Aufführungen in Leipzig, Dresden, München, Wien und sogar in Karlsruhe von Ed. Devrient (1860) zu Grunde gelegt worden.

eine spannende Handlung gehoben werden. Das Thema einer solchen Wette führt wie von selbst auf lebhafte, einander kreuzende Intriguen, Angriff und Abwehr rufen Ueberraschungen, Verlegenheiten und Täuschungen hervor, um so mannigfaltiger, je mehr man die Stellung der Liebespaare zu einander und den mithelfenden Personen verschränkt. Mit Erfindsamkeit und Feinheit kann das Sujet zu einem spannenden Drama gestaltet, auch mit einem Humor behandelt werden, der Schuld und Mißgeschick so nach allen Seiten hin vertheilt, daß das Ganze heiter und versöhnlich abschließt.

Solchen Anforderungen genügt aber da Ponte's Libretto keineswegs; es steht auf dem Niveau der gewöhnlichen opera buffa und will mit diesem Maaße gemessen sein. Zu einer feineren Charakteristik ist nur bei Fiordiligi bis auf einen gewissen Grad ein Ansatz gemacht, wodurch auch Ferrando eine etwas bestimmtere Stellung erhält; die übrigen Personen haben wesentlich den typischen Charakter der Figuren der opera buffa, denen allein die musikalische Darstellung ein mehr individuelles Gepräge gegeben hat. Auch in den Situationen zeigt sich wenig originelle Erfindung. Der einzige Einfall, durch den die Handlung belebt wird, die vergebliche Vergiftung und das Auftreten Despina's als Arzt, ist weder fein noch neu, und die Handlung verläuft, ohne daß man sie mit Interesse oder gar mit Spannung verfolgt. Aber sie giebt zu einer Reihe musikalisch dankbarer Situationen Veranlassung und diese sind, einzeln betrachtet, von da Ponte geschickt behandelt. Die Abschiedsscene, das Sextett, besonders das erste Finale sind ihrer Anlage nach durchaus musikalisch und die Verse da Ponte's fließend und bequem, oft nicht ohne Geist. Leider aber ist seine Kraft durch den ersten Aufzug fast ganz erschöpft. Während dieser durch eine Reihe contrastirender Situationen namentlich eine Fülle von Ensemblesätzen herbeiführt wie kaum eine andere Oper, tritt im zweiten Act eine um so stärker auffallende Monotonie ein. Die Einzelprüfungen der Schönen und die Rückwirkung auf die Männer verlaufen in ganz gleicher Weise ohne eigentliches Interesse, weil die Verschiedenheit im Benehmen der Personen sich nicht in eigenthümlichen Situationen ausspricht. Die Scene, wo die schüchtern gewordenen Liebhaber mit den beleidigten Schönen durch Alfonso und Despina versöhnt werden, ist leider zu keinem bedeutenden Ensemble benutzt, und dem weitern Verlauf der Handlung durch eine künstlichere Verwickelung Ensemblesätze abzugewinnen scheint da Ponte gar nicht eingefallen zu sein. Offenbar war er nur darauf bedacht, die nach der Schablone der opera buffa unerläßlichen

Arien und Duetts für die Hauptpersonen auf eine angemessen contrastirende Weise zu vertheilen[43]. Erst im Finale zeigt sich eine festere Haltung, indessen ist gegen die gemächliche Ausführung des Verlobungsfestes die Lösung des Knotens etwas aphoristisch behandelt; die Handlung, die vorher so langsam vorrückte, eilt dem Ende zu, der Wechsel der Contraste ist zu rasch um jeden recht wirken zu lassen.

Mozart fand sich also durch diese Aufgabe wieder auf das Gebiet der eigentlichen opera buffa versetzt. Die Handlung ohne innere Bedeutung, die Personen ohne charakteristische Individualität, beide durch das gewöhnliche Mittel der niederen Komik, durch Uebertreibung, einigermaßen wirksam gemacht. Leidenschaft und Gefühl äußern sich fast nirgend wahr, sondern sind entweder geradezu erheuchelt oder doch getrübt und gefärbt; damit ist die Quelle für die Mozart eigenthümliche Auffassung musikalischer Darstellung so gut wie verschlossen. Dazu kamen die Ansprüche der darstellenden Künstler, welche berücksichtigt werden mußten. Unter diesen Umständen hat Mozart alle Momente, welche seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit entsprachen, in bewunderungswürdiger Weise zu entdecken und zu nutzen gewußt; es treten aber hier auch eigenthümliche Seiten seiner künstlerischen Natur hervor, die sich so nirgend sonst offenbaren[44].

Die ziemlich breit ausgeführte Exposition der Oper ist musikalisch nicht undankbar, weil die Empfindungen sich hier noch unbefangen äußern. Die Unbequemlichkeit, daß drei Männerterzetts auf einander folgen, ist für Mozart keine, weil er jedes aus der Situation heraus auffaßt, so daß sie als zusammengehörige Glieder eines Organismus eine naturgemäße Steigerung hervorbringen. Im ersten Terzett

43 Im zweiten Aufzug sind 6 Arien, 4 Duetts, das sogenannte Quartett, und die kleine Scene Alfonso's, im ersten aber außer 6 Arien, 2 Duetts, 5 Terzetts, ein Quintett, ein Sextett und die große Scene mit Chor.

44 „O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig", sagt Rich. Wagner (Oper u. Drama I S. 54 f.) „daß es ihm nicht möglich war zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Così fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen! — Ein frivol aufgeweckter Dichter reichte ihm seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zum Componiren dar, die er dann je nach der Wärme, die sie ihm einflößen konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren". Hotho (Vorstudien f. Leben und Kunst S. 76 ff.) spricht die Ansicht aus, der Umstand, daß in Così fan tutte die Frauen gegen die Männer in Schatten treten, während es im Figaro und Don Giovanni umgekehrt ist, habe Mozart angezogen, „weil er einer Seite entsprach, die sich in ihm noch zu Melodien zu beleben drängte".

giebt die aufgeregte Stimmung der jungen Officiere den Ton an, welche Don Alfonso durch leichte Scherzhaftigkeit zu mäßigen sucht. Im zweiten tritt dieser in den Vordergrund mit seinem alten Liede vom Phönix Weibertreue, das er im Ton gutmüthiger Ironie, den das Orchester trefflich unterstützt, jenen vorsingt, die vergebens mit ihren Einreden durchzudringen suchen — ein ganz eigenthümliches Musikstück voll der besten Laune. Das dritte Terzett zeigt die Lebenslust der Liebhaber, durch die Wette übermüthig gesteigert, im glänzendsten Lichte, und die Musik führt uns das fröhliche Fest, auf das sie sich schon freuen, mit lebhaften Farben vor die Sinne. Die leichte, heitere Stimmung ohne eine tiefer gehende Erregung, welche hier vorherrscht, fixirt den Grundton der Oper. Die jungen Männer sind im Allgemeinen charakterisirt, ohne eine Verschiedenheit ihrer Individualität zu betonen; sie stehen zusammen gegen Don Alfonso, der um so schärfer dagegen hervortritt.

Gehobener ist der Situation gemäß das Duett der beiden Mädchen (4), die vor dem Bilde der Geliebten in zärtlichen Gefühlen schwelgen. Der Ausdruck derselben ist von großer Lebendigkeit und sinnlicher Fülle, aber mehr glänzend als warm, jene leisen Accente der Sehnsucht, durch welche Mozart so unnachahmlich das innerste Gefühlsleben der Liebe zu charakterisiren weiß, klingen nirgends durch. Die Uebereinstimmung in den Empfindungen läßt auch hier die individuelle Charakteristik zurücktreten, die leichten Modificationen sind mehr musikalischer als dramatischer Natur.
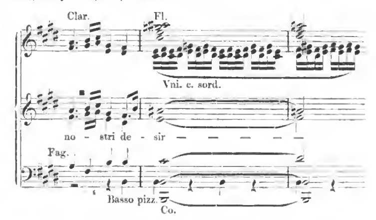
Don Alfonso's kleine Arie (5), in welcher er nach Fassung zu ringen scheint, charakterisirt, da das Ganze Verstellung ist, nicht sein wahres Wesen, sondern die Situation und zwar mit Uebertreibung, die gegen sein sonst ruhiges Wesen nur noch schärfer absticht. Wenn Don Alfonso nachher sagt: non son cattivo comico, so ist damit Ton und Vortrag der Arie ganz richtig bezeichnet; die Mittel der Täuschung sind mit Bewußtsein ohne wahre Empfindung angewendet, und es ist dem Darsteller leicht gemacht, die Ironie unvermerkt durchklingen zu lassen.

Auf eine bisher nicht geahnte Höhe hebt uns das nun folgende Quintett (6). Dem Schmerz der Mädchen über die bevorstehende Trennung, der sich in immer steigender Leidenschaftlichkeit ausspricht, gegenüber äußern die Männer, durch das Bewußtsein ihrer Verstellung nothwendig etwas beklemmt, ihre an sich wahre Empfindung mit mehr Haltung; nur der weichere Ferrando läßt sich allmählich durch die Trauer der Geliebten sympathisch stimmen. So wird das nöthige Tem-

perament der allgemeinen Grundstimmung gewonnen, um das ironische Element durch Don Alfonso geltend zu machen, das da, wo die Leidenschaftlichkeit der Mädchen auf ihre Geliebten den größten Eindruck macht, zur rechten Zeit eintritt, damit die ganze Situation nicht in das Gebiet des eigentlich Pathetischen übergreife. Wie Mozart dies Clairobscur benutzt hat um in den Gefühlen des Liebesschmerzes wahrhaft zu schwelgen, den Zuhörer zu inniger Theilnahme zu stimmen, ohne ihn doch eigentlich gerührt werden zu lassen, weil er ihn durch die immer wieder durchblickende Ironie die Situation als eine heitere auffassen läßt, das ist so wenig zu beschreiben als der zauberhafte Wohllaut, von welchem man wie überströmt wird. Unzweifelhaft gehört dies Quintett in jeder Beziehung zu dem Vollendetsten was Mozart geleistet hat. Dagegen ist das kleine Duett (7), in welchem Ferrando und Guillelmo die zagenden Bräute zu trösten suchen, sowohl dem musikalischen Gehalt nach als für die Charakteristik unbedeutend, ein kurzes, leicht hingeworfnes Musikstück von gefälligem Charakter, wie das Publicum sie liebte.

Der darauf folgende Marsch mit Chor (8) ist einfach, aber sehr frisch und hübsch, der Situation wie dem Charakter der Oper durchaus entsprechend. Dadurch wird nun die Abschiedsscene (9) herbeigeführt — in der Originalpartitur als Recitativo coi stromenti bezeichnet —, die wiederum durch wunderbare Schönheit und feine Charakteristik ein vollendetes Meisterstück ist. Das abgebrochene Schluchzen der gerührten Mädchen hat, wie die unendliche Betrübtheit bei Kindern, etwas unwiderstehlich Komisches, die Männer scheinen es ihnen unwillkürlich halb im Scherz nachzumachen; aber als das letzte Addio gewechselt ist, da tönt ein so süßer und inniger Laut der Klage von ihren Lippen, daß auch die Männer davon ergriffen werden und Don Alfonso verstummt. Erst als das Abschiednehmen sich wiederholt, erinnert er durch seine spöttischen Zwischenreden daran, wie es mit dem ganzen Abschied gemeint sei. Die Wiederholung des Chors unterbricht zur rechten Zeit, damit nicht entweder die Thränen oder das Lachen die Oberhand gewinnen, den zärtlichen Abschied mit seinen frischen und kräftigen Klängen. Die ganze Scene aber findet ihren Abschluß in den Grüßen, welche die Mädchen, von Don Alfonso, der sich ihren Gefühlen mit einer leisen Ostentation hingiebt, unterstützt, der fortgeeilten Barke nachrufen. Dies Terzettino (10) zeigt, wie unerschöpflich Mozart in den feinsten Nuancirungen derselben Stimmung ist. Der den entfernten Geliebten nachgesendete Wunsch ist gehaltener als der Schmerz,

welchen der Gedanke an die nahe Trennung und dann das Scheiden selbst hervorruft, aber auch inniger, reiner, und so verklären sich hier alle früheren Gefühle zu einer Harmonie von wunderbar zartem Schmelz, die durch einzelne scharfe Vorhalte und besonders durch die überraschende Dissonanz, welche auf desir eintritt



einen ganz eigenen Reiz erhält. Auch die murmelnde Begleitung der gedämpften Violinen gegenüber den weichen und vollen Accorden der Blasinstrumente, welche durch die Vorstellung der Seefahrt veranlaßt ist, trägt zu dem Colorit dieses wunderlieblichen Musikstücks bei.

Die Färbung der Instrumentation ist in dieser ganzen ersten Abtheilung vortrefflich beobachtet. Das erste Terzett ist einfach gehalten, die lebhaften Figuren der Saiteninstrumente bestimmen den Charakter, Oboen, Fagotts und Hörner verstärken nur Licht und Schatten; ganz anders im zweiten, wo die Saiteninstrumente leise begleiten, während eine Flöte und ein Fagott die Melodie des Liedes durchführen; das dritte ist glänzend durch Trompeten und Pauken, scharfe Oboen und rasche Geigenbewegung. Während der ganzen Liebesscene treten die Clarinetten in den Vordergrund, der Gesammtton des Orchesters wird voll und weich, in dem letzten Terzett durch das Hinzutreten der Flöten zugleich milder und glänzender; dagegen sticht dann der kräftige Klang des Marsches höchst wirksam ab.

Bis hieher geht alles seinen natürlichen Gang, wir begegnen keinen ungewöhnlichen Charakteren, keinen überraschenden Situationen, aber die Empfindungen äußern sich wahr und einfach unter Umständen, welche

eine leicht verständliche Handlung angemessen herbeiführt. Die musikalische Darstellung hat daher eine dankbare Aufgabe; wenn sie wahr ist und die jedesmalige Situation treffend wiedergiebt, ist sie ihrer Wirkung gewiß. Und Mozart hat charakteristische Wahrheit hier mit einer Schönheit der Form, mit einer wahren Wollust des Klanges vereinigt, daß diese anfangs übermächtig sich des Ohrs zu bemächtigen scheint und in solcher süßen Fülle kaum irgendwo sonst außer dieser Oper bei ihm sich findet.

Im weiteren Verlauf der Handlung kommt es nun zunächst auf die schärfere Charakteristik der Individualitäten an. Zuerst tritt uns Dorabella entgegen, welche in einer großen, durch ein begleitetes Recitativ eingeleiteten Arie (11) ihren Schmerz ausspricht. Sie besteht aus einem Satz (Allegro agitato), der seinen eigenthümlichen Charakter durch die unruhige Sextolenfigur der Geigen [Notenbeispiel] erhält, die bis kurz vor dem Schluß auch nicht einen Takt aussetzt, sondern in verschiedenen Lagen durch mannichfache harmonische Wendungen hindurchgeführt eine unstete zitternde, durch scharfe Accente der Blasinstrumente in vollen Accorden noch stärker hervorgehobene Bewegung erhält. Ueber dieser Begleitung bewegt sich die einfache getragene Singstimme in kurzen ausdrucksvollen Phrasen, die sich zu leidenschaftlichen Ausrufen und zum Schluß sogar zu einem unerwarteten Pathos steigern. Die Arie nimmt durch die musikalische Behandlung wie den Gefühlsausdruck einen hohen Rang ein; gegen den Charakter der Dorabella, wie er sich später entwickelt, zeigt sie aber einen auffallenden Widerspruch. Sie ist es, die der Schwester den Vorschlag macht sich mit den neuen Liebhabern ein Späßchen zu machen, und erscheint in dem Duett, worin diese ihre Zustimmung ausspricht (20), auch musikalisch als die provocirende. In dem Duett mit Guillelmo (23)[45] zeigt sie sich dann in einer Weise entgegenkommend und von heißer Lust ergriffen, daß offenbar ihr wahres Wesen hier seinen Ausdruck findet. Zum Ueberfluß spricht sie nachher noch in einer Arie (28) ihre Ansicht aus, daß die Liebe über die Herzen gebiete und Widerstand dagegen zu versuchen Thorheit sei. Diese Arie hat mit der ersten darin eine gewisse Verwandtschaft, daß die Singstimme sehr einfach gehalten ist,
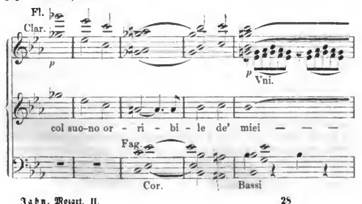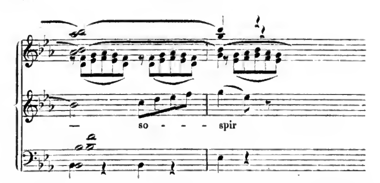
---

45 Als das schönste Duett der neuesten Oper wird es angezeigt Wien. Ztg. 1790 Nr. 16. Anh.

und der Ausdruck wie dort in schmerzlicher Aufregung, so hier in heiterer Lust ein bestimmtes Niveau nicht übersteigt, allein der Ausdruck selbst ist ein völlig verschiedener. Hier ist ein rücksichtsloses Hingeben an die Lust des Augenblicks, angenehm, lieblich, nicht ohne Lebhaftigkeit, aber ohne eigentliche Wärme und Tiefe der Empfindung. Die Begleitung giebt wiederum das eigenthümliche Colorit; durch die sehr hervortretenden Blasinstrumente erhält das Ganze etwas sehr Einschmeichelndes und einen blendenden Schimmer besonderer Art. Bei näherer Betrachtung hebt sich indessen der scheinbare Widerspruch zwischen beiden Arien auf. Dorabella ist ein Frauenzimmer, das zwar lebhaft aber nicht tief empfindet, das ihre Gefühlserregungen als einen Genuß ansieht, welchen sie nicht lange entbehren mag; auch den Schmerz sucht sie auf solche Weise zu genießen. Die Aeußerungen des Schmerzes steigert sie absichtlich, und sehr bezeichnend ist das eigentliche Toben und Rasen des Schmerzes ins Orchester verlegt, während die Singstimme den wahren, nicht tief greifenden Charakter der Dorabella andeutet. Dazu kommt noch ein anderer Umstand. Das Uebertreiben im Ausdruck des Schmerzes, welches schon darauf hinweist, daß er nicht ganz echt sei, ist im Texte stark hervorgehoben, z. B.

> Esempio misero d'amor funesto
> Darò all' Eumenidi, se viva resto,
> Col suono orribile de' miei sospir

und die Musik kommt dem getreulich nach. Indem sie die pathetische Haltung und Form der opera seria entlehnt, nimmt sie einen parodischen Charakter an, ähnlich wie der Text, wenn er die Furien und sonstigen rhetorischen Apparat der Tragödie anwendet, was namentlich gegen den Schluß





unverkennbar hervortritt. Das Parodische erleichterte die bedenkliche Aufgabe den musikalischen Ausdruck der Empfindung ins Uebertriebene zu steigern, ohne denselben unnatürlich und unschön werden zu lassen. Freilich wird dabei ein feiner Vortrag der Sängerin und das Verständniß des Publicums für die Nuancen des Stils vorausgesetzt.

Fiordiligi ist unverkennbar von da Ponte schon der Ferraresi del Bene wegen begünstigt, zu der er in einem zärtlichen Verhältniß stand[46]. Sie hatte nach seiner Aussage eine schöne Stimme und eine eigenthümliche, sehr ergreifende Vortragsweise, und dies wird auch von London aus bestätigt, obgleich man sie dort als eigentliche Primadonna nicht gelten ließ[47], wozu auch Mozarts Aeußerung stimmt, es wolle nicht viel sagen, daß die Allegrandi viel besser als die Ferraresi sei (Beil. XVI, 3). Sie war nicht gerade schön gewachsen, auch keine besondere Schauspielerin, aber schöne Augen und ein reizender Mund zeichneten sie aus, und beim Publicum fand sie großen Beifall. Fiordiligi tritt demnach auch in der musikalischen Darstellung vor der Schwester hervor[48]. Gleich die erste Arie (14), in welcher sich ihr Charakter ausspricht, geht aus einer viel günstigeren Situation hervor. Die verkleideten Liebhaber wagen auch nach entschiedener Zurückweisung ihre unverschämten Anträge zu erneuern. Daß Fiordiligi sie einer Ant-

46 da Ponte mem. II p. 108 ff. 117.

47 Parke mus. mem. I p. 48 f.

48 Bis zum ersten Finale ist in den Ensemblesätzen anfangs die erste Stimme der Dorabella, die zweite Fiordiligi gegeben, erst später hat Mozart die Namen vertauscht. Dies kann auch nur ein Vertauschen der Namen gewesen sein, denn daß die erste Partie von jeher der Ferraresi bestimmt gewesen ist, geht schon daraus hervor, daß die tiefen Töne in einer Weise benutzt sind, die nur für ihre Stimme berechnet sein konnte. Auch hat Mozart in der gleich zu besprechenden Arie des Guillelmo die Namen Fiordiligi und Dorabella anfangs in umgekehrter Folge beigeschrieben und nachher geändert.

wert würdigt und ihre unerschütterliche Treue zu versichern für nöthig hält, mag kein Beweis von großem Zartgefühl sein, jedenfalls ist Energie und Nachdruck am Ort und starke Farben aufzutragen angemessen. Wir finden daher eine vollständige Bravurarie in zwei Sätzen, einem Andante und Allegro, dem sich eine lange Coda in gesteigertem Tempo anschließt. Wenn hier der Sängerin Gelegenheit gegeben ist ihre Stimmmittel und Gesangskunst zu zeigen, so geschieht doch der Charakteristik kein Eintrag; gerade die eigenthümlichen Bravurzüge, die Octaven-, Decimen- und Duodecimen-Sprünge, die Rouladen, welche den Gegnern entgegengeschleudert werden, die baßähnlichen Gänge in der tiefen Stimmlage, heben den amazonenhaften Stolz der Fiordiligi vortrefflich hervor. Die komische Wirkung beruht allerdings auch hier ganz wesentlich auf dem parodischen Element, das schon durch die Form die Uebertreibung andeutet und hier noch stärker als in Dorabella's Arie markirt wird. Beidemal ist eine Arie von leichtem Charakter, welche heiteren Scherz, das eigentliche Lebenselement dieser Oper, ausdrückt, erst der Despina (12), dann des Guillelmo (15), diesen schwerwichtigen entgegengesetzt, so daß der parodische Ausdruck des ursprünglich fremdartigen Elements um so entschiedener wirkt.

Nachher läßt sie sich freilich durch den Leichtsinn ihrer Schwester hinreißen auch mit dem neuen Liebhaber zu tändeln, allein nun tritt ihr, die zu einer gewissen Schwärmerei hinneigt, in dem Geliebten Dorabella's eine sie überraschende Erscheinung entgegen. Während Guillelmo durchaus heiter und lebenslustig auftritt, zeigt sich Ferrando schon in der Abschiedsscene als ein Mensch von weichem Gefühl. Ganz unverholen spricht sich diese Natur in der Arie (17) aus, welche er nach dem ersten fehlgeschlagenen Angriff singt. Sie giebt die fade Zärtlichkeit der Textworte ungemein weich und zart wieder, und läßt den in süßen Gefühlen schwelgenden, aber wenig energischen Mann nicht verkennen. Diese Sentimentalität ist der Natur des Südländers eigentlich fremd, und es stimmt ihn nicht sowohl zum Mitgefühl sondern zum Lachen, wenn ein solcher Mensch durch seine Gefühligkeit in Verlegenheiten geräth. Auf der Bühne ist er ihnen daher eine vorwiegend komische Figur, das darf man bei unserer Oper nicht aus den Augen lassen. Auch bei seiner verstellten Liebesbewerbung muß er seine Gefühle mit großer Lebhaftigkeit und Wärme äußern, ja sein excentrisches Wesen wird durch das Gezwungene der Situation nur gesteigert. Gerade dieses aber ist am ehesten geeignet auf Fiordiligi Eindruck zu machen, sie geräth ihm gegenüber ins Schwanken. Als er dieses

wahrzunehmen glaubt, äußert er sein Entzücken darüber mit einer Schwärmerei, die ein ruhiger Mann in der Weise gar nicht erheucheln könnte[49]; es ist klar, wie seine Phantasie mit seinem erregten Gefühle ihr Spiel treibt. So aufgefaßt ist diese Arie (24) nicht allein durch den herrlichen Melodienfluß wahrhaft hinreißend und bezaubernd, sondern auch für die Situation wie für die Person ungemein bezeichnend. Ferrando mit kalter Ueberlegung erheuchelte Gefühle singen lassen wäre eine der musikalischen Darstellung geradezu unmögliche Aufgabe; denn karikaturartige Uebertreibung ist nur da am Ort, wo keine Ueberzeugung erreicht werden soll, während hier der Eindruck, welchen Fiordiligi erfährt, auch dem Hörer durch die eigene Empfindung klar werden soll. Die Musik kann also nur ein Gefühl ausdrücken, zu welchem eine schwärmerische Natur durch den Moment sich hinreißen läßt.

Hierdurch rechtfertigt sich aber auch allein der tiefe Eindruck, welchen die ebenfalls zur Schwärmerei geneigte Fiordiligi empfindet, die allein gelassen sich den doppelten Vorwurf macht, mit Ferrando ein leichtfertiges Spiel getrieben zu haben und schon ihrer Liebe innerlich untreu zu werden. Das Gefühl der Reue und der neu gestärkten Treue, welches das Andenken an den abwesenden Geliebten in ihr belebt, spricht sie in der wunderschönen Arie (25) Per pietà, ben mio, perdona mit voller Innigkeit aus. Hier ist wahre, aus dem Herzen dringende Empfindung, welche die Musik auszudrücken hat, und sie thut es mit allem Zauber des reinsten Wohllautes. Wiewohl in dieser groß angelegten Arie in zwei ausgeführten Sätzen, Adagio und Allegro, nicht allein die Sängerin reich bedacht ist, sondern auch die Blasinstrumente, ganz besonders die Hörner, concertirend eingreifen, so wird doch die Wahrheit des Ausdrucks nicht geschädigt. Der Eindruck der wunderbaren musikalischen Formenschönheit überwältigt den der rührenden Empfindung nicht, allein die Charakteristik ist allerdings mehr die allgemeine der Situation und Gemüthsstimmung als einer scharf ausgeprägten Individualität; dadurch und durch die formale Behandlung tritt diese Arie den bedeutendsten Concertarien Mozarts näher. Sie ist der großen, für dieselbe Ferraresi componirten Arie im Figaro (S. 265), so verschieden beide auch in Haltung und Farbe sind, unleugbar verwandt. Offenbar hatte die in den drei Arien deutlich erkennbare Individualität der Sängerin hierauf einen bestimmenden Einfluß; indessen mochte auch die Betrachtung sich

---

49 Für den Vortrag ist bezeichnend, daß am Anfang der Singstimme beigesetzt ist lietissimo.

geltend machen, daß eine allzuscharfe Charakteristik einer solchen Stimmung über den Ton der opera buffa hinausgeführt haben würde. Auch so weist sie auf eine ernsthaftere Verwickelung und Lösung der Situation hin.

Ferrando wird, als er die Untreue seiner Dorabella erfährt, zwar anfangs heftig betroffen, allein Zorn und Rache weichen bald dem Gefühl einer Neigung, die er nicht besiegen kann. In seiner schönen Cavatine (27) — so hat Mozart sie überschrieben — wird der Zorn nur flüchtig angedeutet, während mit leuchtendem Glanze die Erinnerung an die immer noch Geliebte aus dem Dunkel hervortritt[50]. In dieser wiederum mehr sentimentalen als energischen Stimmung muß er auf Don Alfonso's Geheiß noch einen Angriff auf Fiordiligi's Herz unternehmen. Diese hat um ihrer eigenen Schwäche zu entfliehen den romantischen Entschluß gefaßt in Männerkleidern dem Geliebten nachzureisen, er überrascht sie bei der Vorbereitung in hochgespannter Empfindung, er selbst durch das was vorangegangen ist in großer Aufregung. Das Duett, welches sich zwischen ihnen entspinnt (29), ist von eigenthümlicher Anlage und ungemein reich ausgeführt. Fiordiligi's hochherzigen Gefühlen, die sich an die Seite des Geliebten träumt, tritt die schwermüthige Klage, dann die eindringlichste Bitte Ferrando's entgegen, ihr Widerstand wird immer schwächer, sein Flehen lebhafter — sie sinkt in seine Arme. Diese Scene verläuft in einem regelmäßig ausgeführten Duett von zwei Sätzen, allein die lang anhaltende Spannung verlangt ein langes Austönen der Befriedigung. So beginnt gewissermaßen ein neues Duett, das wiederum in zwei Sätzen das Glück der Liebenden anfangs innig und herzlich, dann lebhaft und freudig ausspricht. Auch hier ist der Ausdruck des Gefühls so wahr, so unmittelbar, daß man sich Ferrando nur von der Gewalt des Augenblicks hingerissen denken darf. Das ist nun zwar durch seinen Charakter und durch die Situation motivirt, allein diese beiden Personen und ihr Verhältniß zu einander treten doch aus dem Rahmen dieser Oper etwas heraus. Da Ponte hat das tiefere psychologische Interesse nicht zu voller Geltung gebracht; Mozart hat den Personen Fleisch und Blut, der Empfindung Wahrheit gegeben, aber die individuelle Charakteristik bestimmt ausgeprägter Persönlichkeiten, wie wir sie im Figaro und Don Giovanni finden, hat er ihnen doch nicht verleihen können.

50 Von vortrefflicher Wirkung ist der Wechsel der Tonarten Es dur und C dur bei dem zweiten Thema und die damit verbundene Vertauschung der Clarinetten und Oboen.

Ohne Zweifel war die Eigenthümlichkeit der Darstellenden, welche überhaupt mehr Sänger als Schauspieler waren und für das Komische offenbar keine besondere Begabung hatten, nicht ohne Einfluß auf diese Anlage gewesen [51]; die Partie des Guillelmo war für den ausgezeichneten Buffo Benucci (S. 223 f. 261) geschrieben [52]. Er tritt zum erstenmal selbständig hervor, als er in der Verkleidung des Albanesen, nachdem der erste Sturm abgeschlagen ist, Fiordiligi ihre stolze Arie gesungen hat, in keckem Uebermuth sofort eine neue Liebeserklärung wagt. Hier hatte er ursprünglich eine Arie (584 K.) vom entschiedensten Buffocharakter zu singen, welche dem übertriebenen Pathos der Fiordiligi eine Excentricität entgegengesetzter Art gegenüberstellte und das Vertrauen der neuen Bewerber auf ihre Liebenswürdigkeit in sehr karikirter Weise aussprach:

(Zu Fiordiligi.)

Rivolgete à lui lo sguardo
E vedete come stà;
Tutto dice, io gelo, io ardo,
Idol mio, pietà, pietà.

(Zu Dorabella.)

E voi, cara, un sol momento
Il bel ciglio à me volgete,
E nel mio ritroverete
Quel che il labbro dir non sà.
Un Orlando inamorato
Non è niente in mio confronto,
Un Medoro il sen piagato
Verso lui per nullo io conto,
Son di foco i mei sospiri,
Son di bronzo i suoi desiri.
Se si parla poi di merto,
Certo io son ed egli è certo,
Che gli uguali non si trovano
Da Vienna al Canadà.
Siam due Cresi per richezza,
Due Narcissi per bellezza;
In amori i Marcantoni
Verso noi sarian buffoni;
Siam più forti d'un Ciclopo,
Letterati al par di Esopo;
Se balliam, il Pick ne cede,
Si gentil e snello è il piede,
Se cantiam, col trillo solo
Facciam torto al uscignolo,
E qualche altro capitale
Abbiam poi, che alcun non sà.

(Die Damen gehen wüthend ab.)

Bella, bella, tengon sodo,
Sene vanno ed io ne godo,
Eroine di costanza,
Specchi son di fedeltà.
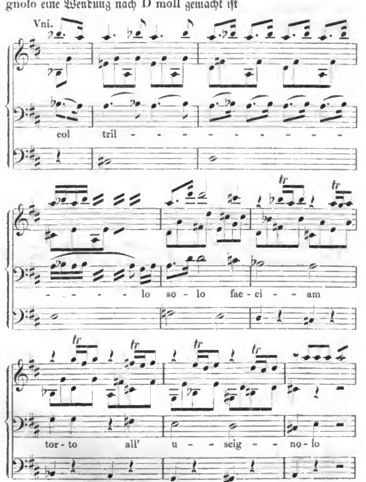
Mozart hat eine komische Arie im großen Stil daraus gemacht, welche der des Leporello als ebenbürtig an die Seite gesetzt zu wer-
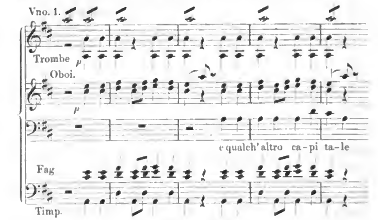
---

51 Der Tenorist Vincenzo Calvesi, welcher mit seiner Frau im April 1785 zuerst auftrat (Wien. Ztg. 1785 Nr. 33 Anh.), ist derselbe, für welchen 1785 die Einlagstücke Villanella rapita geschrieben wurden (S. 19 ff.), auch sang er 1786 in Storace's Gli equivoci einen Antipholus, während Kelly den anderen machte (Kelly remin. I p. 237).

52 In der Partie des Guillelmo zeichnete sich auch Bassi noch in späterer Zeit in Dresden besonders aus (A. M. Z. X S. 410. XIII S. 730. XIX S. 649).
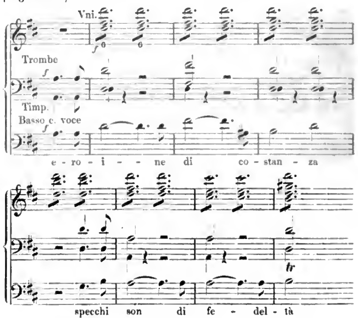
den verdient, so verschieden sie auch von dieser in der Haltung ist, da ihr der Situation nach die feine Malice abgeht, welche jene charakterisirt. Die einzelnen Züge sind, nicht allein wo der musikalische Witz wie durch die Erwähnung des Tanzens und Singens von selbst herausspringt, mit der glücklichsten Laune in den wirksamsten musikalischen Contrasten zur Geltung gebracht, ohne daß Fluß und Haltung des Ganzen gestört werden. Namentlich ist die Steigerung gegen den Schluß hin unvergleichlich. Nachdem mit dem trillo und dem usci-gnolo eine Wendung nach D moll gemacht ist



lassen die Blasinstrumente bei dem qualch' altro capitale zu dem in Achteln angeschlagenen a der Geigen eine neckische Fanfare ertönen



worauf Guillelmo, nachdem die Mädchen fortgegangen sind, mit der ganzen Kraft seiner Stimme im allegro molto in einen Triumphgesang ausbricht



so daß er wie erschreckt abbricht und sotto voce seine Freude dem Don Alfonso ins Ohr singt. Diese Arie, welche dem Sänger die günstigste Gelegenheit bot, Stimme und Kunst aufs vortheilhafteste zu zeigen, ist ohne Zweifel in der Ueberzeugung bei Seite gelegt, daß eine Karikatur, wie sie hier zum Vorschein kam, im weiteren Verlauf der Liebesprobe nicht durchgeführt werden könne, ohne der äußeren Unwahrscheinlichkeit die innere zu gesellen und Guillelmo zwei ganz verschiedene Rollen zuzutheilen. Es trat daher eine andere Arie an die Stelle (15), welche den Charakter des Guillelmo als eines heiteren Lebemanns ausspricht, der auch ernste Verhältnisse mit leichter Laune auffaßt und sich überall frei und gewandt bewegt. So wendet er sich halb zuversichtlich halb scherzhaft an die Damen, die innere Zufriedenheit, welche er über ihr abweisendes Benehmen empfindet, erhöhet seine Heiterkeit und giebt ihr selbst einen Anflug von Ironie. Demgemäß ist auch die musikalische Darstellung ganz einfach, liedartig, leicht und gefällig, im geraden Gegensatz zu den stark aufgetragenen Farben jener großen Arie. Damit steht nun auch die zweite Arie (26) im besten Einklang, in welcher er nach dem Abenteuer mit Dorabella seine frühere günstige Meinung von den Frauen bedentend modificirt. Das Gefühl Ferrando ausgestochen zu haben, die erneuerte Versicherung von Fiordiligi's unerschütterlicher Treue geben ihm eine übermüthige Sicherheit, in welcher er mit der jovialsten Laune Dinge ausspricht, die ihn, wenn er wüßte, wie nahe sie auch ihn selbst angehen, sehr ernsthaft berühren würden. Dies ist in der That eine komische Situation, und Mozart hat sie namentlich durch den vorzüglich getroffenen Ton behaglicher Lustigkeit, die dem Freunde gegenüber doch die Gutmüthigkeit nicht vergißt, zur Geltung gebracht. Die Arie ist lang, eine sprudelnde Lebhaftigkeit treibt unausgesetzt den Hörer fort, Sänger und Orchester scheinen sich in Raschheit überbieten zu wollen; der Charakter des jovialen Mannes, der sich leicht und bequem gehen läßt, ist angenehm und lebhaft ausgesprochen[53]. Auch sein Zusammentreffen mit Dorabella entspricht dieser Anlage. Die leichte halb scherzende Galanterie, mit welcher er ihr in dem Duett (23) entgegentritt, ist seiner Natur gemäß und er thut sich bei diesem Spiel keinen Zwang an. Daß Dorabella lebhafter ergriffen ist als er wird

---

53 Auch hier muß eine Aenderung gemacht werden sein. Denn das vorangehende Recitativ schloß ursprünglich nach den Worten Ferrando's Dammi consiglio! in C moll ab, worauf die Notiz folgt: Segue l'aria di Guillelmo. Später sind die beiden letzten Takte gestrichen und auf einem anderen Blatt ist das Recitativ fortgeführt, wie es jetzt gedruckt ist, mit derselben Notiz am Schlusse.

einigemal bestimmt hervorgehoben; nachdem sie seiner Aufforderung so lebhaft entgegengekommen ist, secundirt er ihr offenbar nur, weil er engagirt ist, aber auch dies mit Leichtigkeit und Sicherheit.

Es war ein richtiger Takt, den Guillelmo anstatt zu einer karikirten Buffofigur zu einem natürlichen Charakter auszubilden, der durch lebendige gute Laune einen angenehmen Eindruck machen muß, wenn auch weder die Anlage desselben noch die Situationen eine feine Charakteristik möglich machen. Es scheint aber noch ein Umstand eingewirkt zu haben, der auch sonst in Cosi fan tutte sich einflußreich erweist. Offenbar suchte Mozart dem Vorwurf, daß seine Musik zu schwer, namentlich für eine komische Oper zu ernsthaft sei, diesmal zu begegnen und die Neigung des Publicums für eine leichte und angenehme Unterhaltung zu befriedigen. Dieser Anforderung entsprechen auch die beiden Duetts der Männer, von denen das erste (7) leicht und ohne tiefere Ansprüche, das zweite (21), ein Ständchen, der damaligen Sitte gemäß nur von Blasinstrumenten begleitet zum Schluß mit einem einfallenden Chor sehr wohllautend und anmuthig ist, aber ohne eigentliche individuelle Charakteristik. Dies Ziel war nur durch ein Verzichten auf feinere Detailausführung zu erreichen, sowie durch das Aufgeben der Forderung, für den musikalischen Ausdruck den schöpferischen Impuls in der Kraft der Empfindung zu finden. Wenn momentane Gefühlserregungen oberflächlich dargestellt werden dürfen, ohne sie aus der verborgenen tiefen Quelle des Herzens abzuleiten, so ist bei keiner anderen Kunst so sehr als bei der Musik zu fürchten, daß das heitere Spiel in eine leere Formenspielerei ausarte. Mozarts reiches schöpferisches Genie vermochte auch da, wo Gemüth und Empfindung so gut wie ganz ausgeschlossen sind, noch eine Musik zu erfinden, die mit Heiterkeit und Laune auch Stimmung und Charakter bewahrt.
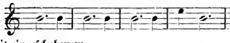
Wenn Guillelmo und Dorabella diese Richtung schon erkennen lassen, so ist sie in Despina völlig ausgesprochen. Dieses Frauenzimmer verräth nirgend eine Spur von Empfindung; sie hat keine Theilnahme weder für ihre Gebieterinnen noch deren Liebhaber noch für Don Alfonso, sie selbst steht in keinem Liebesverhältniß, das einzige sichtbare Motiv ihres Handelns ist Eigennutz, vor dem auch das Vergnügen an einer spaßhaften Intrigue zurücktritt — in allen ihren Aeußerungen zeigt sich nur der baare Leichtsinn, nicht immer der feinsten Art. Man vergleiche mit einer solchen Gestalt Susanne oder Zerlina und man wird sich sagen, daß von so durchaus beseelter feiner musikalischer Charakteristik, wie sie sich in jenen zeigt, hier nicht die Rede

sein kann, daß vielmehr alles aufzubieten war um diese Persönlichkeit stets über dem Niveau des Gemeinen zu erhalten. Ihre beiden Arien sind an ihre Damen gerichtet. Die erste (12) ist die Antwort auf Dorabella's pathetischen Schmerzensausbruch, spottet über ihren gutmüthigen Glauben an die Treue der Männer und fordert sie auf Untreue mit Untreue zu vergelten; die zweite (19) predigt den noch unentschlossenen Schönen genußsüchtige Kokketterie als die wahre Lebensmoral der Frauen. Der Situation gemäß ist die erste der Ausdruck der Heiterkeit, die in dem kurzen einleitenden Allegretto einen leichten Anflug von Humor erhält, dann aber sich ganz ungebunden gehen läßt, leicht und lose, mit einem Anstrich von Keckheit, der nicht gerade mädchenhaft ist, aber so hübsch und zierlich, daß man der ganzen Erscheinung nicht ohne Interesse und Vergnügen folgt. In der zweiten Arie tritt Despina als Verführerin auf; demgemäß ist die Behandlungsweise ausführlicher, der Ausdruck feiner, einschmeichelnder, statt jener Keckheit macht sich hier die Geschmeidigkeit geltend, und nur einmal bei dem stark hervorgehobenen

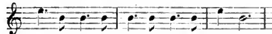
E qual regina
Dall' alto soglio
Col posso e voglio
Farsi ubbidir

tritt die komische Färbung in etwas hervor. Diese Arie ist nicht allein durch reizenden Melodienfluß höchst ansprechend, sondern in ihrer schmeichelnden, man möchte sagen kitzelnden Frivolität ungemein charakteristisch; allein hier, wo mancherlei verwandte Elemente an Zerlina erinnern, wird es klar, wie viele feine Züge und leise Schattirungen dem musikalischen Ausdruck fehlen, wo die Empfindung nicht seine erste Quelle ist. Da nun ebensowenig geistreich pikante Motive zur Geltung kommen, so ist die Sicherheit eines mittleren Tons um so mehr anzuerkennen, der durch lebendige Munterkeit einen gewissen Reiz bekommt, wie man ja auch im Leben Personen begegnet, deren im Grunde gewöhnliches Wesen nur durch die Frische und Heiterkeit der Jugend Anziehungskraft ausübt. In ihrem Element aber scheint Despina zu sein, wenn sie selbst einen extravaganten Streich ausführen kann, und so benimmt sie sich in ihren Verkleidungen mit der größten Sicherheit und muntersten Laune. Die Scene, in welcher sie im ersten Finale als Arzt auftritt, gehört sicherlich zu dem Ergötzlichsten was die komische Musik geleistet hat. Nach so langer Spannung macht schon die Rührigkeit, welche alle beim Auftreten des Arztes erfaßt, einen vortrefflichen Eindruck; aus dieser Umgebung aber treten die ruhmredige Schwatz-

haftigkeit und die feierliche Würde des Charlatans in überaus drastischer Weise hervor, ohne daß besondere Mittel in Bewegung gesetzt sind. Das Treffende ist auf die einfachste Weise gesagt, jede Uebertreibung, die in diesem Moment der Situation nur schaden könnte, vermieden und so eine durch kein fremdes Element getrübte Heiterkeit hervorgebracht, wie sie selten zum Ausdruck kommt und hier unter den Sätzen von gespannter Empfindung doppelt eindringlich wirkt[54]. Nicht minder launig ist der Notar im zweiten Finale gezeichnet. Nach einer ausführlichen Begrüßungsformel, deren Zierlichkeit die begleitende Violinfigur scherzhaft ausdrückt, beginnt das eintönige Ablesen des Ehecontracts — pel naso schreibt Mozart ausdrücklich vor — das durch die fünfmalige Wiederholung der vier Takte
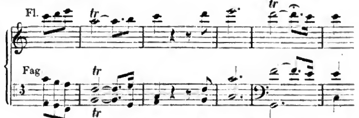


zweimal mit eingeschobenem



mit ihrem scharfen Accent aufs komischste der Wirklichkeit nachgebildet ist. Die Begleitung der Geigen ist, während der Baß bleibt, zu jeder Periode verschieden und nimmt an Schnelligkeit und Hast zu, wodurch eine außerordentliche Steigerung erreicht wird, die den ungeduldigen Ausruf der Brautleute förmlich provocirt. Uebrigens erklärt das, was von Sgra. Bussani, der ersten Darstellerin der Despina, berichtet wird (S. 270) die Anlage dieser Partie, bei der es weniger auf Feinheit als Keckheit und Uebermuth abgesehen ist, hinreichend.

54 Die Wiederholung der Stelle von so unwiderstehlich komischer Gravität durch die Blasinstrumente



fehlt in der Originalpartitur und ist auf einem Beiblatt von der Hand eines Copisten nur für Flöte und Fagotts geschrieben; auch die Verweisungszeichen scheinen mir nicht von Mozarts Hand. Daß die Einschaltung, wie sie in der gedruckten Partitur vorliegt, seiner Absicht entspricht ist wohl unzweifelhaft.

Ein anderes Beispiel vollkommener Heiterkeit ist das Terzett der drei Männer (16). Nachdem die Mädchen zornig weggegangen sind, fangen Guillelmo und Ferrando an zu lachen[55], was die Verdrießlichkeit Don Alfonso's vermehrt, auf dessen Ermahnen sie sich bemühen das Lachen zu unterdrücken. Die Lustigkeit der jungen Männer, der Verdruß des Alten, ihr Lachen, mit dem sie vergebens kämpfen, sind so treffend ausgedrückt, die in einer Triolenfigur rastlos forteilende Begleitung wirkt so drastisch, daß es einem gehen würde wie vor gewissen antiken lachenden Satyrgesichtern, die man nicht ansehen kann ohne auch zu lachen, wenn nicht das Ganze in einem Moment vorüberrauschte.

Das Seitenstück zu Despina ist Don Alfonso[56], der im Verlauf der ganzen Handlung keine Regung gemüthlicher Theilnahme zeigt ohne durch hervorstechende Züge das Interesse einer komischen Person zu gewinnen. Trivialer Skepticismus ohne Humor und gute Laune, kühler Rationalismus ohne Gutmüthigkeit sind an sich nicht anziehend und durchaus unmusikalisch, sie können wesentlich nur durch den Contrast wirken und Don Alfonso tritt deshalb hauptsächlich in den Ensemblesätzen hervor. In den ersten Männerterzetts sticht seine kühle Haltung gegen die Aufgeregtheit der jungen Männer vortrefflich ab, und namentlich dem Liedchen, das er ihnen spottend vorsingt (2), hat Mozart einen köstlichen Ausdruck von Schalkhaftigkeit zu geben gewußt. Feiner ist seine Theilnahme bei der Abschiedsscene charakterisirt, wo er zwar bescheiden zurücktritt, aber durch die leisen Andeutungen, welche er aus dem Hintergrunde hineinwirft, der weichen Empfindung der Liebenden die Nuance beimischt, welche den Zuhörer in der rechten Stimmung erhält. In der Regel aber äußert Don Alfonso nicht seine wahre, sondern eine in bestimmter Absicht erheuchelte Empfindung, was zu einer gewissen Uebertreibung des Ausdrucks führt, die nicht ohne komische Wirkung bleibt, aber große Feinheit des Vortrags verlangt. So parodirt zwar Don Alfonso in dem lieblichen Terzett (10) die Empfindungen der beiden Frauenzimmer, indessen darf dieser Ton durch die zarte und weiche Stimmung des Ganzen nur leise hindurchklingen. Es liegt schon in der Anlage eines solchen Charakters, daß er sich nicht leicht selbständig ausspricht, daher ihm denn auch keine eigentliche Arie zufällt, wie-

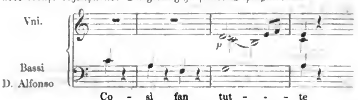
55 In beiden Bearbeitungen bricht Guillelmo's Arie auf dem Septimenaccord ab, worauf das Terzett unmittelbar einfällt. Uebrigens steht zu Anfang desselben beigeschrieben ridono moderatamente (nicht fortissimo).

56 Rochlitz A. M. Z. III S. 592 f.
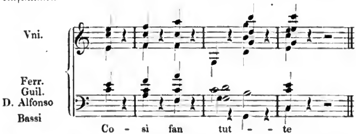
wohl das auch durch den Darsteller mit bedingt worden sein mag, denn Bussani war wie es scheint kein großer Sänger (S. 261). Auch die beiden größeren Solosachen sind nicht ohne Absicht so eingerichtet, daß sie einen gesteigerten Gefühlsausdruck zulassen, der seinem eigentlichen Charakter nicht zukommen würde. In der ersten (5) drückt er mit absichtlicher Uebertreibung die Bestürzung aus, womit ihn die Schreckensbotschaft erfüllt, die er den Damen zu überbringen hat; sie ist charakteristisch für die Person wie für die Situation, indem sie mit einem Schlage die gespannte Stimmung bezeichnet, aus welcher die ganze folgende Abschiedsscene hervorgeht. Von eigenthümlicher Anlage ist der kleine Ensemblesatz (22), in welchem Don Alfonso und Despina die beiden Paare zusammenführen [57]. Dadurch daß Don Alfonso das Wort für die verschüchterten Liebhaber ergreift erhält er Gelegenheit sich mit mehr Gefühl auszudrücken, und doch läßt seine Stellung in der Situation nicht zu daß dasselbe einen ernsten und tieferen Ausdruck erhalte. Die beiden Liebhaber wie ein Echo einfallen zu lassen ist ein artiger Einfall, die ganze Situation gut angelegt, aber da Ponte hat den rechten Vortheil nicht daraus gezogen. Mit Recht mischen sich Fiordiligi und Dorabella nachher, als Despina für sie eintritt, nicht in gleicher Weise ein; allein daß sie ganz aus dem Spiel bleiben, daß die Situation sich in den leichtfertigen Seitenbemerkungen Don Alfonso's und Despina's verläuft, zerstört offenbar die Bedeutung, welche diese Scene gewinnen konnte. Hier war ein großer Ensemblesatz, dem Sextett im ersten Act entsprechend, indicirt, in welchem die beiden Liebespaare unter Assistenz der Gelegenheitsmacher sich allmählich einander in einer Weise näherten, daß der weitere Verlauf des Abenteuers nicht zweifelhaft bleiben konnte. Eine reiche Fülle wirksamer und musikalisch dankbarer Motive hätte sich dargeboten und den Uebelstand beseitigt, die doppelte Verführungsgeschichte in dem monotonen Verlauf von Arien und Duetts hinter einander abzuspielen. Der Charakter des Scherzhaften und Tändelnden tritt allerdings in diesem Satz so frei wie möglich hervor, und er ist nach dieser Seite hin für die ganze Haltung der Oper sehr charak-

57 Dies scheint eine spätere Aenderung zu sein. Denn das vorhergehende Recitativ schloß ursprünglich vollständig ab [Notenbeispiel] und daneben steht segue l'Aria di Don Alfonso; dazu ist das d weggestrichen und daneben geschrieben attacca. Wenn Mozart den Ensemblesatz auch schwerlich als ein eigentliches Quartett ansah, so konnte er es doch nicht wohl als aria di Don Alfonso bezeichnen; eine solche wird also ursprünglich beabsichtigt und dann mit dem Ensemble vertauscht worden sein.

teristisch; aber an diesem bedeutsamen Wendepunkt läßt er Energie und Fülle des Ausdrucks vermissen. Um Don Alfonso ganz in das rechte Licht zu setzen mußte auch der Gelegenheitsmacher in eine wirkliche Verlegenheit und dadurch in den Vordergrund gebracht werden. Die Situation des Lachterzetts (16), in welcher Don Alfonso wirklich in Eifer geräth, geht zu rasch vorüber um dies Motiv gehörig wirken zu lassen. Uebrigens spricht er nur noch in ein paar kleinen Sätzen seine Ansichten über die Unbeständigkeit der Frauen aus, welche nach Art eines begleiteten Recitativs die gehobene Stimmung seiner Lehrhaftigkeit sehr bezeichnend ausdrücken. In dem letzten gelangt er durch eine sehr einfache, aber ebenso bezeichnende Steigerung zu seiner Schlußmoral



in welche auf seine Aufforderung auch die bekehrten Liebhaber beruhigt einstimmen
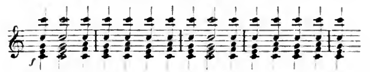


Wie schon bemerkt (346) hat Mozart dies Motto auch der Ouverture aufgeprägt. Sie wird durch ein kurzes Andante eingeleitet, das nach ein paar raschen Accorden ein zartes Motiv der Oboe beginnt, welches, durch wiederholte Accorde unterbrochen, von Neuem ansetzt, worauf erst der Baß, dann das volle Orchester wie oben das così fan tutte hören läßt[58] und unmittelbar in das Presto überleitet, welches die Bedeutung dieses Spruchs veranschaulicht. Eine kurze flüchtige Figur
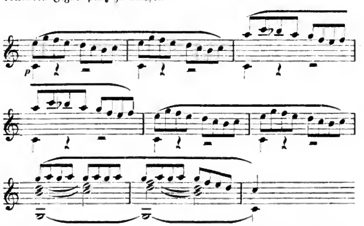


58 Rochlitz A. M. Z. III S. 593. Vgl. Ambros culturhistor. Bilder S. 191 f.

steigt in den Geigen crescendo rasch durch zwei Octaven, wo ein synkopirter Rhythmus scharf einschneidend aus allen Stimmen



den raschen Gang auf einige Augenblicke hemmt, um einer leicht dahin rollenden Figur Platz zu machen



welche die Blasinstrumente einander abnehmen. Das sind die Elemente, welche in unaufhörlich raschem Wechsel einander neckend jagen, wie Federbälle mit leichter Hand aufgefangen um zurückgeworfen zu werden durcheinander wirbeln, bis das lustige Spiel unterbrochen wird durch den Spruch, welcher es ins Leben gerufen hatte: così fan tutte! Und noch einmal rauscht das Crescendo lustig in die Höhe und schließt mit wenigen kräftigen Accorden ab. Charakteristischer konnte das leichtfertige Spiel kaum bezeichnet werden und diese Ouverture ist der treffendste Ausdruck sorgloser Heiterkeit. Mit der Ouverture zu Figaro hat sie zwar die in einem klaren Strom fortfließende lebendige Fröhlichkeit gemein, aber die tiefe schöne Empfindung, welche dort aus dem rastlosen Treiben hervorquillt, würde man hier, wo sie der Handlung fremd ist, vergeblich suchen.
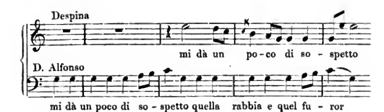
Die Charaktere, welche uns in dieser Oper entgegentreten, werden der musikalischen Darstellung am günstigsten, wo sie im Ensemble zusammentreten. Die schärfer bestimmte Situation kommt der schwachen

Charakterzeichnung zu Hülfe, der Conflict der Personen bedingt stärkere Contraste und lebhaftere Farben, die dramatischen Motive energischen und wechselnden Ausdruck. Daher ist denn auch der erste hauptsächlich aus Ensemblesätzen bestehende Theil der Oper ungleich wirksamer[59]; unzweifelhaft aber sind es die großen Ensembles, in welchen die musikalische Darstellung den Höhepunkt erreicht.

Das Sextett im ersten Act (13) ist sehr einfach angelegt, aber wirksam durch wohlbegründete Contraste und richtige Steigerung. Die Einführung der Freunde hat einen marschartigen Charakter. In ruhiger Haltung empfiehlt Don Alfonso sie Despina's Gunst, sie selbst erbitten sie ihrem angenommenen Charakter gemäß ziemlich lebhaft; während Despina sich durch die fremdartigen Figuren zur größten Heiterkeit angeregt fühlt, sind die Männer froh nicht erkannt zu werden — die Exposition dieser Scene, die daher ruhig verläuft. Mit dem Eintreten der Fräulein beginnt die Handlung. Dem lebhaften, durch den Tripeltakt scharf hervorgehobenen Ausdruck ihres Unwillens tritt die flehentliche Bitte der Liebhaber, mit denen Despina gemeinschaftliche Sache macht, gegenüber. Durch die Wendung der Harmonie nach Moll[60], die chromatische Bewegung der Stimmen, die Begleitung durch Clarinetten, Fagotts und Violoncello ist diese Liebeserklärung in fremdartiger Weise hervorgehoben. Die Ueberraschung der Damen ist zunächst eine mehr schmerzliche Empfindung über eine solche Zumuthung, allein sowie sie sich erholt haben und ihrem Unwillen Luft machen, ist auch die Situation geändert. Die Liebhaber sind im Stillen über diesen Beweis der Treue erfreuet, während Despina und Don Alfonso in der Heftigkeit des Zornes schon einigen Grund zum Verdacht finden. Damit ändert sich auch die Gruppirung der Personen. Fiordiligi und Dorabella, welche abwechselnd sich zornig gegen die Eindringlinge wenden und der Erinnerung an ihre Geliebten nachgehen, stehen für sich; in der ihnen gegenübertretenden Gruppe schließen sich die Liebhaber zusammen, auch Despina und Don Alfonso rücken als aufmerksame Beobachter einander näher und es ist sehr wohl berechnet, daß sie namentlich bei der Stelle

59 Unbegreiflich ist die Aeußerung Schröders, der am 1. Mai 1791 die von Stegmann „Liebe und Versuchung" umgetaufte Oper in Frankfurt a. M. sah: „Erbärmlich! Selbst von Mozarts Musik gefällt mir nur der zweite Aufzug" (Meyer L. Schröder II, 1 S. 68).

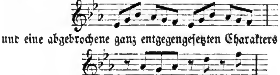
60 In der ganzen Oper ist die Molltonart nur in der karikirten Arie Don Alfonso's (5), bei der Vergiftungsscene im zweiten Satz des ersten Finales und rasch vorübergehend in Ferrando's Arie (27) angewendet.



ganz entschieden in den Vordergrund treten, denn in der That beherrschen sie die Situation, und der Tumult und die Verwirrung, welche sich hier erheben, erhalten ihre eigentliche Bedeutung erst durch diese heitere Beleuchtung. Das alles aber zu einem musikalischen Ganzen von einheitlichem Charakter zu gestalten ist auch hier wieder Mozart vornehmlich durch feines Maaßhalten meisterlich gelungen.

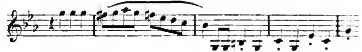
Nahe verwandt ist die Situation des ersten Finales, aber in den Einzelnheiten schärfer charakterisirt und reicher ausgeführt. Ein sehr zärtliches Duett der verlassenen Bräute beginnt dasselbe, durch ein langes Ritornell eingeleitet und in selbständiger Weise ausgeführt; ein Seitenstück zu dem ersten Duett, nur daß hier der Ausdruck natürlich mehr schmachtend und sehnsüchtig ist. Mit richtiger Charakteristik ist nicht eine stille Trauer, sondern zärtliches Verlangen ausgedrückt, das nur durch die Abwesenheit der Geliebten nuancirt ist. Dieses Einwiegen in eine sinnlich träumerische Stimmung unterbricht die mit harten Dissonanzen, abgebrochenen Rhythmen rasch vorwärts drängende Vergiftungsscene und schließt mit einem pathetischen Ensemble ab, worauf die Liebhaber zusammensinken und verstummen. Während Don Alfonso und die herbeigerufene Despina vorläufig Rath und Anweisung geben, nimmt das Ganze eine etwas ruhigere Haltung an, die sich allmählich wieder belebt, nachdem die Mädchen mit den Geliebten allein gelassen sind. Jene äußern ängstliche Besorgniß, diese, mit dem bisherigen Erfolg zufrieden, sind vom besten Humor und freuen sich der komischen Scene, in welcher sie selbst die Hauptrolle spielen, namentlich Ferrando zeigt die heiterste Laune. Allein als die Theilnahme, welche die Schönen an den krampfhaften Aeußerungen ihrer Leiden nehmen, immer lebhafter wird, wendet sich das Blatt, die Besorgniß, daß das Mitleid sich in Liebe wandeln könne, fängt an die Männer sehr ernstlich zu peinigen: eine quälende Unsicherheit hat sich aller bemeistert. Hier tritt einmal eine feinere und tiefer gehende psychologische Bewegung ein, welche Mozart wunderbar schön wiedergegeben hat, indem wie gewöhnlich das Orchester bedeutsam mitwirkt. Anfangs sind

zwei charakteristische Motive, welche sich durch den ganzen Satz hindurchziehen, eine rollende Triolenfigur



und eine abgebrochene ganz entgegengesetzten Charakters

mit einander combinirt, dann aber treten zwei andere auf



welche die schmerzlichen Empfindungen der Vergifteten ausdrücken. Das Orchester führt dieselben in mannichfachen Combinationen selbständig aus, und bietet dadurch den Aeußerungen des sich steigernden Mitleids die charakteristische Grundlage. Die Männer, argwöhnisch gemacht, drücken nun auch ihre sehr besorglichen Zweifel aus, und so kommen alle schließlich in einer mißmüthigen Unsicherheit überein, die sich in den imitirten chromatischen Gängen wahrhaft kläglich äußert. Das Ergötzliche und wahrhaft Komische liegt darin, daß die lustige Komödie, welche Ferrando und Guillelmo zu spielen hofften, eine für sie so bedenkliche Wendung nimmt und daß die Empfindungen, beiderseits wahr und aufrichtig, auf ganz anderen Voraussetzungen beruhen und eine ganz andere Richtung nehmen als es äußerlich scheint. Mozart hat diese Situation mit treffendem Humor wiedergegeben, und wie gewöhnlich steigert die Bedeutung der dramatischen Aufgabe auch die Auffassung und Behandlung des musikalischen Elements: dieser Satz ist in jeder Beziehung ein Meisterstück und gehört zu dem Vorzüglichsten was Mozart geschrieben hat. Mit dem Eintreten des verkleideten Arztes ändert sich die Scene vollständig, und die Tonart der Dominante G dur nach dem Abschluß in C moll macht, wie auch sonst nicht selten, einen so überaus frischen Eindruck, als trete ein überraschend neues Element auf[61]. Alles wird rührig und lebendig, — was die durchgehende springende Figur des Orchesters, welche die Geigen und der Baß imitirend einander abnehmen, vortrefflich ausdrückt — alles fragt, giebt Auskunft, sucht

61 Der Wechsel der Haupttonarten ist, wenn gleich einfach, doch bewegter als in den ersten Finales im Figaro und Don Giovanni. Auf D dur folgt G moll, Es dur, C moll, G dur, dann unvermittelt B dur und wieder ohne Uebergang D dur.

zu helfen, und in der Mitte steht der köstliche Charlatan, der seinen Spaß mit dem fröhlichsten Behagen ausführt und alles mit Heiterkeit erfüllt. Nachdem die Heilung vollbracht ist, treten die Liebhaber von Neuem in den Vordergrund und äußern ihre Liebe in gehobener schwärmerischer Weise; die Befangenheit der Mädchen trotz Despina's und Don Alfonso's Zureden läßt sie auch wieder das Komische der Situation empfinden, so daß ein der musikalischen Darstellung ungemein günstiges Ensemble von contrastirenden Empfindungen herauskommt. Das Orchester bildet auch hier die Grundlage und eine eigenthümliche stets festgehaltene Geigenfigur giebt diesem Andante einen fremdartigen fast feierlichen Charakter, gegen den die Singstimmen nicht selten in einer Weise abstechen, welche die Situation in der bezeichnendsten Art charakterisirt. Die Instrumentation trägt zu dieser Charakteristik nicht wenig bei. Nicht allein die Saiteninstrumente sind gegen den vorhergehenden Satz so verschieden angewendet, daß es gar nicht dieselben Instrumentalmittel zu sein scheinen; sondern dort sind die Oboen mit Flöten und Fagotts vorherrschend, hier Clarinetten und Fagotts durch Trompeten in eigenthümlicher Art verstärkt. Mit dem Eintritt des Allegro ändert sich die Klangfarbe wiederum vollständig. Die mit der Violine im Einklang gehenden Flöten, die zitternde Achtelbegleitung machen einen Eindruck von sinnlicher Aufregung, der mit dem ruhig gehobenen Charakter des Andante außerordentlich contrastirt. Als nämlich die Liebhaber aus ihrer Verzückung erwachen und begehrlich einen Kuß verlangen, da gerathen die Schönen in einen Zorn, der sich noch lebhafter und intensiver äußert als bei der ersten Begegnung. Während Don Alfonso und Despina ihnen begütigend zureden, vereinigen sie sich mit den Liebhabern, denen dies Uebermaaß von Leidenschaft jetzt auch einigen Verdacht gegen die Aufrichtigkeit derselben einflößt, in dem unwiderstehlich komischen Eindruck, den diese ganze Scene auf sie macht. Diese verschiedenen Elemente sind in der musikalischen Darstellung so scharf charakterisirt, die Gruppen so klar gesondert und fest eingerahmt, das Ganze schreitet mit einem Feuer und einer Kraft in lebendiger Steigerung stetig vorwärts und schließt mit einem so drastischen Ausdruck des aufgeregten Tumults, daß dieser Schlußsatz den entsprechenden im ersten Finale des Figaro übertrifft, hinter dem im Don Giovanni nicht zurückbleibt; wie denn das ganze Finale den eben erwähnten bei aller Verschiedenheit vollkommen ebenbürtig dasteht.

Das zweite Finale beginnt mit der Darstellung der Hochzeitsfeier, welche behaglich und reizend geschildert ist. Despina, zu welcher

sich Don Alfonso gesellt, bereitet mit der Dienerschaft alles zum Empfange der Brautleute vor, ein reges, fröhliches Leben spricht sich mit zierlicher Anmuth in dem leicht bewegten Satz aus, der auf die angenehmste Weise die festliche Stimmung vorbereitet, mit welcher die eintretenden Brautleute vom Chore begrüßt werden. Daran schließen sich die liebkosenden Wechselreden der Liebenden, die sich zur Tafel setzen, einander zutrinken und zuletzt einen zärtlichen Canon anstimmen. Darin findet man wieder einen den geselligen Sitten jener Zeit entlehnten Zug (S. 50 ff.), sowie auch das ganz selbständige Hervortreten der Blasinstrumente während dieser Scene auf die übliche Tafelmusik anspielt. Dieses Schwelgen in Liebesglück ist mit einem bezaubernden Reiz dargestellt, das zärtliche Verlangen äußert sich in einem so süßen Wohllaut, daß diesem ausgeführten musikalischen Gemälde nicht viel Aehnliches an die Seite gestellt werden kann[62]. Durch eine überraschende enharmonische Rückung (aus As dur nach E dur) werden wir dieser Sphäre entführt und es folgt die mit soviel guter Laune ausgeführte Scene des Notars, unter dem Einfluß der anmuthigen Liebesscene gemäßigter gehalten als die Scene mit dem Arzt, die in einer scharf gespannten Situation stärkere Farben verlangte; sie wird durch den aus der Ferne herklingenden Kriegschor effectvoll unterbrochen. Die nun folgende Verwirrung und Entwirrung hat für den Zuhörer, der über den Ausgang nicht in Zweifel ist, kein wesentliches Interesse mehr, deshalb wird die Handlung mit raschen Schritten zu Ende geführt, die auch keine zusammenhängende musikalische Behandlung gestatten. Zu einem größeren, fest gegliederten Satze kommt es nicht mehr, auch der Componist hat sich begnügen müssen die einzelnen Züge, den verstellten Schrecken Don Alfonso's, das Entsetzen der Damen, die freudige Begrüßung der heimkehrenden Liebhaber in bestimmter Charakteristik hervorzuheben. Pikant wird die Situation bei der Demaskirung Despina's und da die Liebhaber sich als die verkleideten Albanesen zu erkennen geben; beides hat Mozart mit echt musikalischer Laune wiedergegeben. Indessen findet das musikalische Interesse seine rechte Befriedigung erst wieder, nachdem die Versöhnung erfolgt ist und das Gefühl glücklicher Befriedigung voll ausströmt. Namentlich ist der letzte Satz mit einer heiteren Ruhe und Klarheit erfüllt, von einem Reiz der Schön-

62 Der Canon sollte ursprünglich noch weiter gesponnen werden und Guilelmo, nachdem er seinem Zorn im parlando genügt hat, das Thema gegen Dorabella gewandt ergreifen; allein mit richtigem Gefühl hat Mozart das aufgegeben und den schon niedergeschriebenen ersten Takt gestrichen.

heit und des Wohllauts, daß man über so manches Nichtige des ganzen Spiels hinweggetäuscht und mit dem Gefühl befriedigter Heiterkeit entlassen wird.

Die nähere Betrachtung zeigt, daß das Libretto, wie es sich nicht wesentlich über das Niveau der gewöhnlichen opera buffa erhebt, so auch die Musik vielfach auf dasselbe hinabdrückt. Die dieser Komik unentbehrliche karikirende Uebertreibung strebt Mozart zwar aus den Bedingungen der Situationen und der Charaktere zu motiviren und dadurch als ein künstlerisches Element zu rechtfertigen, aber er hat es doch nicht ganz vermeiden können äußerliche Decorationsmittel an die Stelle psychologischer Motivirung zu setzen. Viel häufiger als sonst tritt ein Bestreben hervor, die Andeutungen der Worte durch den musikalischen Ausdruck sinnlich wiederzugeben; besonders ist die Begleitung überreich an solcher Detailmalerei, während das Orchester sonst dazu verwandt wird, die feineren Schattirungen der Seelenstimmungen auszuführen. In dem Duett zwischen Guillelmo und Dorabella (23) giebt das Herzklopfen, wie es eine Hauptpointe des Textes bildet, auch ein wesentliches musikalisches Motiv ab (ganz anders als in Zerlina's Arie S. 366); in dem reizenden Terzett (10) ist das Rauschen der Wellen und Winde, in dem vorhergehenden Quintett (9) das Schluchzen vernehmlich ausgedrückt. Aber auch Nebengedanken werden, wie im ersten Terzett das Schwertziehen, im dritten der Tusch und das Gläserklingen des brindisi, im Kriegschor (8) Pfeifen und Kanonen, in Dorabella's Arie (28) das Picken im Herzen durch die Achtel der Oboe, im letzten Finale das Anstoßen mit den Gläsern durch das Pizzicato der Geigen sinnlich hervorgehoben, um so mancher anderer nicht so direct malender Züge nicht zu gedenken[63]. Es sind lauter artige Einfälle, fein ausgeführt ohne sich unziemlich in den Vordergrund zu drängen, aber sie reichen nicht an jene geistreiche psychologische Charakteristik, welche wir in Mozarts Opern bewundern. Auch andere Hülfsmittel der opera buffa sehen wir reichlicher als sonst angewandt, namentlich die Zungengeläufigkeit des raschen Sprechens, die zwar auch hier nirgend unmotivirt an und für sich als komisches Motiv gebraucht wird, aber ungleich häufiger und drastischer hervortritt als in anderen Opern. Dagegen ist auch hier, wo doch das Motiv der Verkleidung es nahe zu legen schien, nicht einmal ein Anflug nationaler Charakteristik zu spüren; Mozart mochte wohl fühlen, daß eine solche musikalische Verkleidung sehr bald ermüden würde.

63 Vgl. Gugler Morgenblatt 1856 Nr. 4 S. 81 f.

Das Bestreben dem Geschmack des Publicums gerecht zu werden geht Hand in Hand mit der Nachgiebigkeit gegen die Sänger. Daß ein solcher Einfluß sich geltend mache sowohl in concertirenden Arien, wie sie weder im Figaro noch im Don Giovanni vorkommen, als auch in der sichtlich erstrebten Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodien und ihrer Behandlung ist nicht zu verkennen, und in dieser Hinsicht steht Così fan tutte den besten Opern italiänischer Meister näher als irgend eine der übrigen. Die eigenthümlichen Züge der Mozartschen Natur, Feinheit und Adel, verläugnen sich nirgends, und die reiche Erfindungskraft des Meisters, der eine Fülle von reizenden Melodien, die das Ohr ergötzen ohne flach zu werden, mit leichter Hand ausstreut, ist staunenswerth. Seine wunderbare Technik tritt uns hier in mancher Beziehung sogar greifbarer als anderswo entgegen. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Ensembles nach den Erfordernissen der dramatischen Situation und der musikalischen Form, ist bei der reichsten Ausführung so fest und durchsichtig klar, daß man auch den complicirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt die Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Combination verschiedener charakteristischer Melodien handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendung contrapunktischer Formen zusammen, welche das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne daß er eine Anstrengung verspürt. Ganz besonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohllaut und die Sicherheit, mit welcher derselbe unter allen Umständen erzielt wird. Obgleich diese Fähigkeit von der Erfindungskraft und dem Organisationstalent nicht zu trennen ist, so erweist sie sich doch nicht überall in gleichem Maaße mitwirkend; gerade hier offenbart sich die Kraft alle Factoren, auf deren Zusammenwirken der sinnliche Eindruck der musikalischen Schönheit beruht, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der seltensten Weise. Auch das Orchester, obwohl nicht mit der feinen Detailausführung wie im Figaro und Don Giovanni, sondern durchweg leicht behandelt, um den Singstimmen freien Spielraum zu gewähren, ist doch in anderer Hinsicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen, besonderen Instrumentaleffecten reicher. Die Blasinstrumente sind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltigerer Zusammenstellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben. Die Clarinetten treten mehr in den Vordergrund, und es wird zu einem charakteristischen Unterschied, je nachdem Clarinetten oder Oboen die Klangfarbe be-

stimmen. Ein eigenthümlicher Gebrauch ist auch von den Trompeten gemacht, welche nicht selten ohne Pauken, und nicht im gewöhnlichen Sinn trompetenmäßig, sondern anstatt der Hörner (und nicht mit ihnen combinirt) meist in den tieferen Lagen angewendet sind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft und Frische und hellen Glanz zu geben. Aehnliche Bemerkungen ließen sich weiter verfolgen um im Einzelnen klar zu machen, mit wie feinem Sinn und richtiger Berechnung auch die Orchesterkräfte zum reizendsten Wohlklang verwendet sind.

Die Oper Così fan tutte steht als Ganzes und in Rücksicht auf bedeutende und detaillirte Charakteristik unleugbar hinter Figaro und Don Giovanni zurück. Indessen bewähren einzelne Stücke, und gerade die Hauptpartien in überwiegender Zahl, Mozarts ganzes Genie und ganze Meisterschaft glänzend und in eigenthümlicher Weise, so daß nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist.

42.

Gehäufte Noth und Arbeit.

Die Thronbesteigung Leopolds II, der am 13 März 1790 in Wien eintraf, schien für die Pflege der Musik und der Oper nicht viel Gutes zu versprechen. Noch im Juli war er nicht im Theater gewesen, hatte keine Musik bei sich gehabt, noch sonst irgendwie Liebhaberei für Musik gezeigt; nur seine Gemahlin die Kaiserin Louise besuchte die Oper, sie schien Einsicht zu verrathen, aber von der Wiener Musik weniger befriedigt zu sein, auch die Prinzen wurden in Musik unterrichtet [1]. Die Verschiedenheit von Kaiser Joseph, welche sein Nachfolger so sichtlich an den Tag legte, bewährte sich auch in seinem Geschmack; die Ballets wurden wieder eingeführt, neben der opera buffa die opera seria von Neuem begünstigt. Es hieß, ein neues Hoftheater solle erbaut werden, worin man die Logen zum Kartenspiel einrichten wolle, aus Unzufriedenheit darüber sei Salieri entschlossen seinen Abschied zu nehmen und Cimarosa werde an seine Stelle kommen [2]. Wer sich der Gnade Josephs zu erfreuen gehabt hatte durfte

1 Mus. Corresp. 1790 S. 30.
2 Mus. Wochenbl. S. 15, vgl. Lange Selbstbiogr. S. 167.

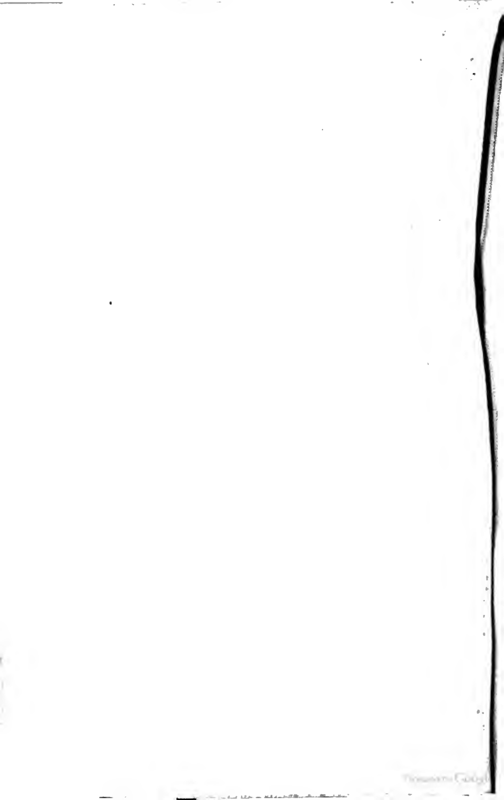




W. A. MOZART.

Nach dem Oelgemälde von Tischbein.





mit einiger Sicherheit auf die Ungunst Leopolds rechnen, das zeigte sich auch beim Theater. Graf Rosenberg wurde der Direction enthoben, die dem Grafen Ugarte übertragen wurde[3], da Ponte mit der Ferraresi in Ungnaden entlassen[4], Salieri hielt es für gerathen sich von der Direction der Oper zurückzuziehen, und an seine Stelle wurde Jos. Weigl gesetzt, „um im Schüler den Meister zu ehren"[5].

Mozart war doch wohl von Joseph schon zu sehr begünstigt worden um auf die Gnade Leopolds Anspruch machen zu können; sein Gesuch um die zweite Kapellmeisterstelle fand so wenig Gehör als seine Bitte ihm den Klavierunterricht der Prinzen zu übertragen (Beil. I, 10). Einen positiven Beweis der Geringschätzung von Seiten des Hofes erhielt er bei der Anwesenheit des Königs Ferdinand von Neapel, der mit der Königin Caroline nach Wien gekommen war (14 Sept.), um der Vermählung seiner Töchter Maria Theresia und Louise mit den Erzherzögen Franz und Ferdinand (19 Sept. 1790) beizuwohnen. Er hatte außer für die Jagd[6] nur für Musik ein lebhaftes Interesse; das Instrument, welches er selbst cultivirte, war die Leier. Ihm zu Ehren wurde eine neue Oper von Weigl La cafetiera bizarra (15 Sept.) aufgeführt[7]; der Kaiser erschien mit ihm zum erstenmal in der Oper, als Salieri's Axur gegeben wurde (21 Sept.); zur Feier der Vermählung war während der offnen Tafel im großen Redoutensaal auf der Galerie ein Concert unter Salieri's Direction, in welchem die Cavalieri und Calvesi, sowie die Gebrüder Stadler sich hören ließen, auch wurde eine Symphonie von Haydn aufgeführt, welche der König auswendig wußte und laut mitsang; Haydn wurde ihm vorgestellt, von ihm nach Neapel eingeladen und mit Aufträgen beehrt[8] — Mozart blieb unberücksichtigt und erhielt nicht einmal eine

3 Müller Abschied S. 286.

4 da Ponte mem. I, 2 p. 114 ff.

5 Mosel Salieri S. 138. Mus. Wochenbl. S. 62. Die härtesten Aeußerungen Leopolds über Salieri theilt da Ponte mit (mem. II p. 135): So tutte le sue cabale, e so quelle della Cavalieri. È un egoista insopportabile, che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di capella, di tutte le cantanti.

6 Eine förmlich publicirte Tabelle wies nach, daß der König während seines Aufenthalts in den k. k. Staaten vom 3. Sept. 1790 bis 18. März 1791 sieben und dreißigmal auf der Jagd gewesen war und 4110 Stück Wild selbst erlegt hatte (Wien Ztg. 1791 Nr. 29).

7 Wien. Ztg. 1790 Nr. 75 Anh.

8 Mus. Corresp. 1790 S. 145 ff. Griesinger biogr. Not. S. 36.

Aufforderung vor dem König von Neapel zu spielen, was ihn tief verletzte (Beil. XVI, 8).

Seine Lage war sehr traurig, die Kränklichkeit seiner Frau dauerte fort und während seine Ausgaben größer wurden, nahmen seine Erwerbsmittel ab; im Mai hatte er nur zwei Schüler und mußte seine Freunde bitten, ihm behülflich zu sein, daß er es auf acht bringen könne. Seinen wiederholten dringenden Verlegenheiten konnte auch die Bereitwilligkeit des braven Puchberg nicht dauernd abhelfen, er mußte seine Zuflucht zu Wucherern nehmen und sich auf Speculationen einlassen, die seine Finanzen noch tiefer zerrütteten (I, S. 739 f.). Der Druck dieser Verhältnisse lähmte auch, wie er selbst klagt, seine Arbeitskraft, kein Jahr seines Lebens ist so arm an künstlerischen Erzeugnissen als dieses. Das eigenhändige Verzeichniß weist nach der Vollendung von Cosi fan tutte im Januar 1790 nur nach

Mai. Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello B dur (589 K.).
Juni. Quartett F dur (590 K.).
Juli. Händels Cäcilia u. Alexandersfest bearbeitet (591. 592 K.).

Offenbar in der Hoffnung einer guten Einnahme faßte Mozart von Neuem den Plan einer Kunstreise; die Krönung Leopolds, welche am 9. October Statt fand und eine Menge von Fremden nach Frankfurt zog, ließ diesen Ort als besonders günstig erscheinen. Salieri, als Hofkapellmeister[9], Ign. Umlauf als Substitut und 15 Kammermusici waren als zum Gefolge des Kaisers gehörig nach Frankfurt geschickt worden[10]. Ihnen sich anzuschließen und dadurch die Vorzüge des unmittelbaren kaiserlichen Schutzes zu genießen, war ihm nicht verstattet. Er reiste, nachdem zu diesem Zweck das Silberzeug hatte versetzt werden müssen (I, S. 739) mit seinem Schwager, dem Violinspieler Hofer, den er aus Mitleiden mitnahm um ihn an den gehofften Vortheilen der Reise Theil nehmen zu lassen, im eigenen Wagen am 23. Sept. ab und kam nach einer sechstägigen Reise glücklich in Frankfurt an, wo sie bei der Ueberfüllung mit Fremden nur mit Mühe ein Unterkommen fanden. Am 14. October gab Mozart im Stadttheater sein Concert[11], welches um Mittag Statt fand. Der seit län-

9 Mus. Corresp. 1790 S. 146. Mosel Salieri S. 138.

10 Wahl- und Krönungs-Diarium 2 Anh. S. 5.

11 Im Raths- und Schöffenraths-Protocoll der Reichsstadt Frankfurt zur Wahl und Krönung des Kaiser Leopold II findet sich S. 400 folgende Notiz: „Mittwoch 13. Oct. 1790. Als vorkame, daß der Kayserl. Conzert-Meister Mozart um die Erlaubniß nachsuche Morgen Vormittag im Stadtschauspielhaus ein Concert geben

gerer Zeit verstorbene Contrabassist Ludwig, welcher bei demselben mitgewirkt hatte, erinnerte sich, daß der Flügel auf der Bühne stand, und wie der kleine, sehr lebendige und bewegliche Mann während der Probe, die am Morgen vorher gehalten wurde, öfters von der Bühne über den Souffleurkasten hinweg in das Orchester gesprungen sei, dort sich lebhaft und freundlich mit den Orchestermitgliedern unterhalten habe und ebenso rasch wieder auf die Bühne geklettert sei. Auch in diesem Concert kamen nur Compositionen von Mozart zur Aufführung; er soll das Concert in F dur (459 K.), auch das in D dur (537 K.) gespielt haben. Als Sängerin trat Margarethe Hamel, später Frau Schick, auf, die Mozart durch Stimme und Vortrag entzückte, daß er mehreremal nach ihrem Gesang ausgerufen haben soll: „Nun will ich nicht weiter singen hören"[12]. Sonst wird noch erzählt, daß er mit dem alten Papa Beecké (I, S. 150. 374 f.), mit welchem er hier wieder zusammentraf, ein Klavierconcert zu vier Händen spielte[13]. Daß man ihn freundlich und artig aufgenommen habe, meldet er seiner Frau, der Tradition nach soll er mit dem Concertmeister Hoffmann näher sich befreundet und gewöhnlich abends mit ihm die Weinwirthschaft von Gran (in der Bleidenstraße, der kl. Sandgasse gegenüber) besucht haben. Hesse berichtet[14], daß er in Frankfurt einen alten pensionirten Organisten der Katharinenkirche habe kennen lernen, der im Jahr 1790 als ein Knabe der Schüler seines Amtsvorgängers gewesen war; dieser erzählte:

> Eines Sonntags nach beendigtem Gottesdienste kommt Mozart auf das Orgelchor zu St. Katharina und bittet sichs bei dem alten Organisten aus, etwas auf der Orgel spielen zu dürfen. Er setzt sich auf die Bank und folgt dem kühnen Fluge seiner Fantasie, als ihn plötzlich der alte Organist in der unhöflichsten Weise von der Orgelbank stößt und zu dem Schüler sagt: Merke dir diese letzte Modulation, welche Herr Mozart gemacht; das will ein berühmter Mann sein, und macht so grobe Verstöße gegen den reinen Satz?

Der Schüler hatte sich dieselbe gemerkt, und Hesse fand sie schön und nicht einmal ungewöhnlich.

Von Frankfurt aus besuchte Mozart auch Mainz. Hier soll wie-

---

zu dörfen: solle man ohne Consequenz auf andere Fälle hierunter willfahren". — Ich verdanke diese wie die übrigen Angaben der Mittheilung meines Freundes W. Speyer.

12 Lewezow Leben u. Kunst der Frau Schick S. 14 f.

13 Lipowsky Baier. Mus. Lex. S. 16.

14 Bresl. Ztg. 1855 Nr. 240 S. 1366.

der einmal eine rührende Liebesgeschichte ihm Veranlassung gegeben haben die Arie Io ti lascio zu componiren, welche erweislich gar nicht von Mozart, sondern von Gottfried v. Jacquin in Wien componirt ist (S. 48 f.).

Auf der Rückreise kam Mozart nach Mannheim und erneuerte mit den alten Freunden, soviel er deren noch vorfand, das Andenken früherer Zeiten. Er kam gerade rechtzeitig zur ersten Aufführung seines Figaro, welche am 24. Oct. Statt fand. Der Schauspieler Backhaus notirte in seinem Tagebuch der Mannheimer Schaubühne: „Ich kam in große Verlegenheit mit Mozart. Ich sah ihn für einen kleinen Schneidergesellen an. Ich stand an der Thür, als wir Probe hielten. Er kam und fragte mich nach der Probe, ob man zuhören dürfe. Ich wies ihn ab. Sie werden doch dem Kapellmeister Mozart erlauben zuzuhören? Jetzt kam ich erst recht in Verlegenheit"[15]. Der ehemalige Hoforganist an der Trinitatiskirche Schultz erinnerte sich noch als achtzigjähriger Greis mit hoher Freude daran, wie Mozart, der bei seinem Vater aus und einging und mit ihm Orgel spielte, im Theater in der Probe die langsamen Tempi des Kapellmeisters Fränzel rügte und selbst lebhaftere angab. Uebrigens erklärte sich Mozart mit der Besetzung und Aufführung sehr zufrieden[16].

In München, wo Mozart am 29. Oct. eintraf und bei seinem alten Freund Albert, Weingastgeber zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse, sein Quartier nahm[17], fand er der guten Freunde noch mehr; der Brief an seine Frau legt Zeugniß dafür ab, wie wohl er es sich in ihrer Gesellschaft werden ließ. Und hier wurde ihm die Auszeichnung zu Theil, daß der Kurfürst ihn aufforderte in dem Concert zu spielen, welches dem König von Neapel, der sich auf der Rückreise von Frankfurt zwei Tage in München aufhielt[18], bei Hofe gegeben wurde. „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof", schreibt er „daß mich der König in fremden Landen hören muß".

Nicht lange nach seiner Rückkunst kam Salomon aus London nach Wien und bewog Haydn durch ein für jene Zeit glänzendes En-

15 Nohl Musik. Skizzenb. S. 190.

16 Koffka Iffland und Dalberg S. 185.

17 So weist es das Kurfürstl. gnädigst privil. Münchner Wochen- u. Anzeigeblatt 1790 Nr. 44 nach.

18 Nach den Berichten der Kurf. gn. priv. Münchner Ztg. 1790, Nr. 173—175 war bei Ankunft des Königs von Neapel (welche am 4. Nov. Mittags erfolgte) Hofgala und Hofakademie, am folgenden Tage eine große Hofjagd, abends Lustspiel im Theater und Souper.

gagement ihm dorthin zu folgen und für die Concerte der philarmonischen Gesellschaft eine Reihe von Compositionen zu liefern, wodurch zu Haydns Ruhm und Wohlstand der eigentliche Grund gelegt wurde. Auch mit Mozart traf Salomon vorläufige Verabredungen, daß er nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Mit schwerem Herzen ließ er seinen lieben Papa Haydn ziehen, den einzigen Künstler in Wien, der ihn verstand und es ganz wohl mit ihm meinte (S. 38 f.)

Daß er nicht mit einem gefüllten Seckel zurückkehrte läßt sich mit Bestimmtheit behaupten, auch durch seine anderen Finanzoperationen erreichte er nicht, was er seiner Frau so rührend als seinen sehnlichsten Wunsch ausspricht, ungestört durch drängende Verlegenheiten arbeiten, nur arbeiten zu können. Gearbeitet hat er denn auch nach seiner Heimkehr, und das letzte Jahr seines Lebens zeigt uns eine Thätigkeit, die allen Glauben übersteigt.

Das eigenhändige Verzeichniß weist nach

1790 Dec. Ein Quintett für 2 Violin, 2 Viola u. Violoncello D dur (593 K.).

1791 5. Jan. Ein Klavierconcert B dur (595 K.).

14. Jan. Drei teutsche Lieder (596 K.).

23. 29. Jan. 5. 12. 28. Febr. 6. März Tänze (599 — 607. 609 — 611 K.).

3. März Ein Orgelstück für eine Uhr F moll (608 K.).

8. März Eine Baß-Arie mit obligatem Contrebaß für Hrn. Görl und Pischlberger Per questa bella mano (612 K.).
Variationen auf das Klavier über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ (613 K.).

12. April Ein Quintett für 2 Violin, 2 Viola und Violoncello Es dur (614 K.).

20. April Schlußchor in die Oper Le gelosie villane von Sarti für Dilettanti Viviamo felici in dolce contento (615 K. ist unbekannt geblieben).

4. Mai Andante für eine Walze in eine kleine Orgel F dur (616 K.).

23. Mai Adagio und Rondeau für Harmonica, Flauto, Oboe, Viola und Violoncello C moll (617 K.).

18. Juni in Baaden Ave verum corpus (618 K.).

Juli Eine kleine teutsche Cantate für eine Stimme am Klavier „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer“ (619 K.).

Ein Blick auf dies Verzeichniß beweist, wie er von verschiedenen Seiten in Anspruch genommen, bald auf Bestellung bald aus Gefälligkeit schrieb was man von ihm verlangte.

Für sich selbst, ohne Zweifel zu einer Akademie, schrieb er das Klavierconcert in B dur, das wie die meisten Compositionen dieser Zeit sich durch eine ernst milde Haltung und herrlichen Wohlklang auszeichnet. Die beiden schönen Quintetts für Streichinstrumente wurden „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes" geschrieben (S. 189), der ohne Zweifel mit Mozarts bedrängter Lage bekannt war und ihm eine würdige Veranlassung bieten wollte seine Kunst nutzbringend zu machen. In welchem Sinne aber Mozart auch solche Aufträge auffaßte, die nur untergeordneter Natur zu sein scheinen, zeigen am besten die für das Orgelwerk einer Spieluhr geschriebenen Compositionen, welche von Graf Deym für das Müllersche Kunstcabinet, das damals viel Aufsehen machte, bestellt waren. In der ernsten Stimmung, welche sie wiedergeben und der gründlichen technischen Behandlung verrathen sie wahrhaftig nichts von bestellter Arbeit (S. 81 ff.).

Eine Gelegenheitscomposition ist auch der mit Saitenquartett begleitete wunderschöne Chor Ave verum corpus. Mozarts Frau hatte im Sommer 1790 einen Aufenthalt in Baden genommen um dort die Bäder zu gebrauchen (Beil. XVI, 7) und wiederholte denselben im Sommer 1791, da sie sich bei vorgerückter Schwangerschaft sehr schlecht befand, in Gesellschaft ihrer Schwester Sophie (Beil. XVI, 8 ff.). Dort hatte Mozart den Schullehrer und Regenschori Stoll kennen gelernt, seinen eifrigen Verehrer, dem es ein Vergnügen war Mozart und seiner Frau bei mancherlei Besorgungen gefällig zu sein. Daß er sich auch seine ausgelassene Laune gefallen ließ, kann die Ueberschrift eines Billets (12. Juli 1791) zeigen

Liebster Stoll!
Bester Knoll!
Größter Schroll!
Bist Sternvoll!
Gelt das Moll!
Thut dir wohl!

oder wenn er ihn in einem anderen Brief versichert: „Das ist der dummste Brief, den ich in meinem Leben geschrieben habe; aber für Sie ist er just recht". Dagegen half ihm Mozart mit seinen Compositionen aus und hatte ihm unter andern seine Messen in B dur (275 K.), und C dur (317 K.) zur Aufführung geliehen. Dabei kam es vor daß die Sängerin, welche den Solosopran singen sollte, sich eigensinnig Mozarts Vorschriften nicht fügen wollte. Dieser schickte sie fort und übertrug die Partie seinem kleinen Liebling Antonia Huber, der zehn- bis elfjährigen Tochter eines v. Doblhoffschen Beamten in Ba-

den, die bei ihrem Schwager Stoll aus und einging und dort oft mit Mozart zusammentraf. Eine Woche lang studirte er mit dem Kind, das fleißig und aufmerksam war und seine Sache so gut machte, daß er ihr nach der Aufführung zurief: „Brav, Tonerl, recht brav!" und ihr mit einem Kuß einen Ducaten gab, auch bei einer anderen Gelegenheit zu ihr sagte: „Tonerl, mach, daß Du groß wirst, damit ich Dich nach Wien mitnehmen kann"[19]. Ohne Zweifel hat Mozart bei einem Besuch in Baden auf Stolls Veranlassung jenen kurzen Chorsatz componirt. Er ist sichtlich rasch hingeschrieben, giebt aber den Ausdruck einer innigen, kindlich reinen frommen Empfindung mit einer so herzgewinnenden Einfachheit und einem so zauberischen Wohlklang wieder, daß man auf Augenblicke allen irdischen Zweifeln und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufgenommen wird.

In eine ganz andere Region führt uns die Baßarie mit obligatem Contrabaß, welche Mozart für zwei befreundete Kunstgenossen componirte. Der berühmte Contrabaßspieler Pischlberger war im Orchester Schikaneders angestellt, auf dessen Theater Gerl und seine Frau, früher Dem. Reisinger, als Sänger mitwirkten. Die Zeitgenossen versicherten, daß die sehr hübsche und anziehende junge Frau Mozart vollständig in ihre Netze gezogen habe. Jedenfalls läßt schon diese Composition auf einen lebhafteren Verkehr Mozarts mit dem Schikanederschen Theater schließen, der folgenreich für ihn wurde.

Emanuel Schikaneder, geb. in Regensburg 1751 in dürftigen Verhältnissen, mußte sich in seinen Knabenjahren als vagirender Musikant das Leben fristen und wurde durch die Vorstellungen einer wandernden Schauspielertruppe im Augsburg so begeistert, daß er sich 1773 derselben anschloß. Später heirathete er die Pflegetochter des Principals Eleonore Artim und übernahm die Direction; er trat nicht bloß als Schauspieler und Sänger, sondern auch als dramatischer Dichter mit Dreistigkeit und nicht ohne Geschick auf. Seine Gesellschaft hatte ihren wechselnden Aufenthalt in Insbruck, Laibach, Gratz[20], Preßburg, Pesth und Salzburg, wo er schon im Jahr 1780 mit der Familie Mozart näher bekannt wurde und Wolfgang zu Compositionen veranlaßte I, S. 540). Wie wenig wählerisch er in den Mitteln war um das Publicum zu gewinnen kann der einzige Zug beweisen, daß er in

19 So wird nach der Erzählung Tonerls, jetzt Frau Harabauer in Graz, berichtet (Wien. Fremdenbl. 1856, 22. Jan.).

20 Dort ließ er Graf Waltron auf dem Glacis in einem Lager von 200 Zelten aufführen (Wien. Ztg. 1782 Nr. 68).

Salzburg bei der Aufführung der Agnes Bernauer um das moralische Gefühl seiner Zuschauer zu befriedigen durch öffentlichen Anschlag bekannt machen ließ: „Heute wird Vicedom über die Brücke gestürzt", was abends unter großem Jubel ausgeführt wurde[21]. Er brachte es zu einer ansehnlichen Wohlhabenheit; allein durch eine unglückliche Speculation in Preßburg kam er ganz zurück. Er hatte ein Stück geschrieben, in dem neben einer Gans, welche die Hauptrolle spielte, nur Hähne und Hühner auftraten; die Kosten für Decorationen und Garderobe waren sehr groß, und da das Stück gänzlich durchfiel, wurden seine Finanzen zerrüttet. Im Nov. 1784 fand er mit seiner Gesellschaft sogar Eingang ins Kärnthnerthortheater in Wien, wo er deutsche Opern und Schauspiele gab, die auch der Kaiser besuchte[22]. Am 1. April 1785 trat er als Maler Schwindel in Glucks Pilgrimmen von Mecca auf; als er aber sich auch in größeren Rollen des ernsten Schauspiels versuchte, wurde er ausgezischt und mußte im Februar 1786 Wien verlassen[23]. Nun übernahm er das städtische Theater in Regensburg und suchte auch hier dem Geschmack des Publicums für das Niedrigkomische auf alle Weise zu genügen, ohne indessen auf die Länge befriedigen zu können, so daß er auch diese Unternehmung im Sommer 1787 aufgab[24] und wieder nach Wien ging. Seine Frau war nämlich bei dem Theater im Stahrenbergschen Freihause auf der Wieden[25] geblieben und hatte dessen Direction von Friedel übernommen. Diese ging nun in seine Hände über und in diesem engen Local, das nicht viel besser als eine Holzbude war, wußte er das Wiener Publicum durch drastische Zugmittel aller Art, besonders durch komische Opern, von denen einige außerordentlichen Erfolg hatten, zu gewinnen[26]. Was ihm, der in allen Beziehungen Naturalist war, an Bildung abging — sogar Schreiben und Rechnen ward ihm schwer — mußten ein gesunder Mutterwitz, praktische Erfahrung und Bühnenroutine ersetzen, seine Dreistigkeit wetteiferte mit seinem Leichtsinn, und in jeder Verlegenheit wußte er ein Mittel zu finden um sich herauszufinden. Er war dem sinnlichen Genuß sehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umständen ein Parasit und ein leichtsin-

21 Berliner Litt. u. Theat. Ztg. 1783 I S. 94.

22 Wien. Ztg. 1784 Nr. 102 Anh.

23 Müller Abschied S. 273 f. Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1785 I S. 304.

24 Mettenleiter Musikgesch. d. Stadt Regensburg S. 265.

25 Hormayr Wien VI S. 75. Castelli Memoiren I S. 46.

26 Journal der Moden 1790 S. 149 ff. Theaterkal. 1789 S. 202 ff. Vgl. Varnhagen Denkw. VIII S. 57 f.

niger Verschwender, und nicht selten trotz großer Einnahmen von seinen Gläubigern hart bedrängt[27].

In einer solchen dringenden Verlegenheit nahm er im Frühjahr 1791[28] — man giebt sogar den 7. März als Datum an — seine Zuflucht zu Mozart, mit dem er die alte Bekanntschaft erneuert hatte, und stellte ihm vor, daß er verloren sei, wenn nicht eine Oper von großer Anziehungskraft ihm wieder empor helfe; einen vortrefflichen Stoff zu einer glänzenden Zauberoper habe er entdeckt, Mozart sei der rechte Mann die Musik dazu zu schreiben. Mozarts unwiderstehlicher Neigung für die Oper kam seine natürliche Bereitwilligkeit zu helfen, Rücksicht auf einen Ordensbruder und wie man sagt der Einfluß der Mad. Gerl zu Hülfe; er erklärte sich bereit den Versuch zu machen: „wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht componirt“. Schikaneder theilte ihm darauf den ersten Entwurf der Zauberflöte mit, und da er wohl wußte, daß Mozart schwer zum Schreiben zu bringen war, so räumte er ihm, um auf ihn einwirken zu können, den kleinen Gartenpavillon im mittleren großen Hofe des Freihauses dicht neben dem Theater ein. Hier und in Josephsdorf auf dem Kahlenberg (wo man im Casino noch sein Zimmer zeigt)[29] hat Mozart den größten Theil der Zauberflöte geschrieben. Schikaneder war ihm dabei zur Hand, um das Einzelne zu besprechen, die etwa nöthigen Veränderungen zu machen und vor allem sich seine Rolle paßlich zu machen. Er hatte eine sehr unbedeutende Baßstimme ohne eigentliche Ausbildung, war aber nicht unmusikalisch und verstand seine Lieder drastisch vorzutragen. Da er sehr wohl wußte womit er Effect machte, bestand er auf volksmäßig einfachen Melodien, und Mozart war gefällig genug so lange umzuschreiben, bis jener zufrieden gestellt war. Das Lied „Ein Mädchen oder Weibchen“ soll er nach mehreren Versuchen aus einer von Schikaneder ihm vorgebrummten Melodie eigener Erfindung hergestellt haben. Man hat bemerkt, daß der An-

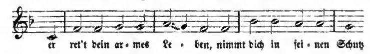
---

27 Seyfried giebt diese Charakteristik von ihm, die nicht übertrieben sein kann, da sie apologetische Tendenz hat (N. Ztschr. f. Mus. XII S. 180). Schikaneder starb dürftig und im Wahnsinn 1812 (Südd. Mus. Ztg. 1860 S. 21).

28 Ueber die näheren Umstände bei der Composition und ersten Aufführung der Zauberflöte ist mancherlei berichtet von Treitschke (Orpheus mus. Taschenb. 1841 S. 242 ff.), im illustr. Familienbuch des österr. Lloyd 1852 II S. 119 f., in der Monatsschrift f. Theater u. Musik 1857 Sept. S. 444 ff.; überall sind gute alte Traditionen mit erweislich Falschem gemischt.

29 Allg. Wiener Mus. Ztg. 1841 S. 128.

fang übereinstimmt mit der siebenten und achten Zeile des Chorals „Nun lob mein Seel den Herren" von Scandelli (st. 1580)



und daß auf dieselbe Melodie auch Hölty's „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" gesungen wird [30] — das spricht gewiß für ihre Popularität. Auch die Duetts „Bei Männern welche Liebe fühlen" und „Papageno" sollen wiederholte Umarbeitungen nach Schikaneders Eingebungen erfahren haben. Wie sicher er sich dabei fühlte beweist folgendes Billet von ihm, das Al. Fuchs in seiner Sammlung aufbewahrte.

Lieber Wolfgang! Derweilen schicke ich dir dein Pa-Pa-Pa- zurück, das mir ziemlich recht ist. Es wirds schon thun. Abends sehen wir uns bei den bewußten beweisen — Dein E. Schikaneder.

Allein Schikaneder war auch dafür besorgt seinen Componisten bei guter Laune zu erhalten. Nicht allein zu Mittag, wo gut gegessen und getrunken wurde, mußte er häufig sein Gast sein, er zog ihn überhaupt in das Genußleben der lockeren und leichtfertigen Gesellschaft, in welcher er selbst verkehrte, zu der auch jener Ant. Stadler gehörte, der Mozarts Gutmüthigkeit so schmählich mißbrauchte (I S. 748). Der Druck der äußeren Verhältnisse, die wachsende Noth im Hause, die bittere Stimmung über die Erfolglosigkeit aller seiner Bestrebungen wirkten mit, daß der leicht erregbare und für heitere Unterhaltung empfängliche Mozart sich in den Strudel dieses genußsüchtigen Lebens hineinziehen ließ. Seine Frau war in Baden, wo am 26. Juli der jüngste Sohn Wolfgang geboren wurde; ihre Abwesenheit machte seine häusliche Existenz sehr unbehaglich und ließ ihn um so lieber die lustige Theatercompagnie aufsuchen. Thorheiten und Ausschweifungen, wie sie in diesem Verkehr nicht ausbleiben konnten, drangen ins Publicum und übertriebene Schilderungen von dem lockeren Leben mit Schikaneder während einiger Monate haben Mozarts Namen einen so nicht verdienten Makel angehängt (I S. 710).

Während Mozart mit der Zauberflöte beschäftigt war, suchte da Ponte, welcher Wien verlassen mußte, ihn zu bereden mit nach London zu gehen, um dort mit ihm bei der italiänischen Oper thätig zu sein. Mozart war nicht abgeneigt, verlangte aber einen Aufschub von sechs

30 C. F. Becker N. Ztschr. f. Mus. XII S. 112.

Monaten um die Vollendung und Aufführung seiner Oper abzuwarten, worauf sich da Ponte nicht einlassen konnte [31].

Im Juli 1791 war die Arbeit soweit vorgerückt, daß er die Oper als im Wesentlichen vollendet in sein Verzeichniß eintragen konnte, die Proben wurden schon nach der Partitur begonnen, als nur erst die Singstimmen mit dem Baß ganz eingetragen waren, die Ausführung der Instrumentation blieb wie gewöhnlich der späteren Zeit aufbehalten. Da erhielt Mozart einen unerwarteten Auftrag auf ungewöhnliche Weise [32]. Ein ihm unbekannter Bote — es war ein langer, hagerer, grau gekleideter Mann mit ernstem Gesichtsausdruck, eine auffallende Erscheinung, ganz geeignet einen befremdlichen Eindruck zu machen — überbrachte ihm einen anonymen Brief, in welchem er unter schmeichelhafter Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen gefragt wurde, um welchen Preis er eine Seelenmesse zu schreiben übernehmen wollte und in wie kurzer Zeit er dieselbe vollenden könnte. Mozart theilte seiner Frau den Auftrag mit und gestand ihr, daß ihm die Aufgabe eine sehr willkommene sei, daß es ihn verlange sich in dieser Gattung wieder zu versuchen und einmal mit allem Fleiß ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studiren sollten. Die von Kaiser Joseph eingeführte Neuerung in der Kirchenmusik war aufgehoben worden, es wurde wieder in alter Weise der feierliche Gottesdienst abgehalten. Mozart hebt daher auch in seinen Gesuchen an den Kaiser Leopold II, wie an den Magistrat seine Vertraulichkeit mit dem Kirchenstil hervor (Beil. I, 10. 11), und es mochte ihm auch in dieser Hinsicht erwünscht sein sie zu bewähren. Auf das Zureden seiner Frau erklärte er sich bereit, ohne den Termin der Vollendung genau bestimmen zu können und verlangte den Preis von 50 (nach andern 100) Du-

31 da Ponte mem. I, 2 p. 124.

32 Die Geschichte des Requiems ist den näheren Umständen und Personen nach vollständig bekannt geworden, alles Geheimnißvolle und Räthselhafte allmählich aufgeklärt. Auf den Bericht der Frau Mozarts gründet sich die einfache Erzählung bei Niemetschek (S. 40 ff., auch bei Nissen S. 554 f) und die in gewohnter Weise lebhaft colorirte von Rochlitz (A. M. Z. I S. 149 ff. 177 ff.), die den späteren zu Grunde liegen. Von der anderen Seite haben die Mittheilungen des Musikers J. Zawrzel (André Vorber. zu Mozarts Requiem, Cäcilia VI S. 212 f.), Krüchtens (Cäcilia VI S. 217 ff.), Herzogs (Köchel Recensionen 1854 Nr. 48 S. 753 ff.), welche mit dem Grafen Walsegg genau bekannt waren und durchaus glaubwürdig sind, wiewohl sie in Einzelnheiten von einander abweichen, volles Licht gegeben. Einige Umstände, die man zu veröffentlichen Bedenken trug, sind mir in Wien vom Custos A. Schmid und Al. Fuchs als vollkommen verbürgte mitgetheilt.

caten; worauf der Bote sich wiederum einstellte und den bedungenen Preis mit dem Versprechen einer Zulage für die fertige Arbeit auszahlte. Er brachte ihm zugleich die Weisung, ganz nach seiner Stimmung und Laune zu schreiben, übrigens solle er sich keine Mühe geben den Besteller zu erfahren, indem dies gewiß vergebliche Mühe sein würde.

Es ist erwiesen, daß Graf Franz v. Walsegg zu Stuppach um das Andenken seiner am 14. Febr. 1791 verstorbenen Gemahlin, Anna Edlen von Flammberg, zu feiern, durch seinen Verwalter Leutgeb, dessen Aeußeres mir Grillparzer schilderte, das Requiem bestellte. Er war ein eifriger Musiker, selbst guter Flötenbläser und mittelmäßiger Violoncellspieler, und hielt jeden Dienstag und Donnerstag Quartettaufführungen, Sonntags Theater bei sich, woran er wie seine Familie, Beamte und Bediente sich lebhaft betheiligte. Er hatte aber auch die Laune für einen Componisten gelten zu wollen. Er bestellte bei verschiedenen Componisten, stets anonym, gegen gutes Honorar Quartetts[33], schrieb die ihm zugesandten Partituren eigenhändig sauber ab und ließ nach seiner Abschrift die Stimmen ausschreiben. Bei der Aufführung ließ er den Componisten errathen; die Mitspielenden thaten ihm den Gefallen, im vollen Bewußtsein der Mystification, immer ihn zu nennen, was mit einem Lächeln des Einverständnisses von ihm erwiedert wurde. Deshalb wurde auch das Requiem so geheimnißvoll bestellt. Die Partitur schrieb er wieder ab, nach seiner Abschrift in Hochfolio (mit dem Titel Requiem composto del conte Walsegg) wurden die Stimmen copirt für die von ihm selbst dirigirte Aufführung am 14. Dec. 1793.

Ehe noch Mozart diese Arbeit ernstlich fördern konnte, erhielt er Mitte August einen neuen Auftrag, der keinen Aufschub litt. Bei der bevorstehenden Krönung Leopold's II zum böhmischen König in Prag sollte auch eine Festoper aufgeführt werden. Man wählte Metastasio's Clemenza di Tito, und wiederum waren es die Prager, welche gut machten was man in Wien versäumte; die Stände beriefen Mozart diese Oper zu componiren. Aus nicht bekannten Gründen war dieser Entschluß lange verzögert worden, es war keine Zeit mehr zu verlieren, denn um die Oper zu schreiben und einzustudiren standen Mozart nur noch einige Wochen zur Verfügung. Nachdem er die allernothwendig-

33 Niemetschek (S. 52 f.) sah ein kurzes Billet des Anonymus, in welchem Mozart ersucht wurde das Requiem zu senden und eine Summe zu bestimmen, für welche er jährlich eine bestimmte Anzahl Quartetts schreiben wolle.

sten Vorbereitungen getroffen hatte, machte er sich auf den Weg nach Prag. Als er im Begriff war mit seiner Frau in den Reisewagen zu steigen, stand der unbekannte Bote unerwartet da, zupfte die Frau am Rock und fragte, wie es nun mit dem Requiem aussehen werde. Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit dieser Reise und der Unmöglichkeit den ihm unbekannten Besteller davon zu benachrichtigen, versprach übrigens, daß es seine erste Arbeit nach der Rückkehr sein solle, wenn man ihm bis dahin Frist geben wolle, womit sich auch der Bote befriedigt erklärte.

Schon während der Reise arbeitete Mozart an der Oper, skizzirte im Wagen und führte des Abends im Wirthshaus aus. Er muß vorausgesetzt haben, daß die Partie des Sesto einem Tenor übertragen werden würde, denn in zwei Skizzen (Notenbeil. XVI, 1. 2) der Duetts mit Vitellia (1) und Annio (3) ist Sesto Tenor, was natürlich eine ganz verschiedene Anlage und Behandlung bedingte. Erst in Prag kann er die definitive Besetzung erfahren haben; hier wurde nun mit gleichem Eifer fortgearbeitet, so daß nach Verlauf von 18 Tagen die Oper vollendet und einstudirt war[34]. Zu seiner Unterstützung hatte er einen jungen Componisten Franz Süßmayr, der sich ihm als Schüler angeschlossen hatte, mitgenommen. Von diesem soll das Seccorecitativ geschrieben sein, was darin eine Bestätigung findet, daß sich in der Originalpartitur gar keine Seccorecitative finden. Die Meinung aber, daß Süßmayr auch die Arien der Servilia, des Annio und Publio componirt und noch andere Stücke instrumentirt habe[35], erweist sich als unrichtig, da fast alle Nummern ganz von Mozarts Hand geschrieben vorhanden sind[36]. Die Oper wurde am 6. Sept., dem Tage der Krönung nach der Tafel, vor einem eingeladenen Publicum im Beisein der Majestäten mit großer Pracht[37] im Nationaltheater mit folgender Besetzung

34 In dem eigenhändigen Verzeichniß ist eingetragen: „Den 5. September, aufgeführt in Prag den 6. Sept. La clemenza di Tito Opera seria in due atti per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II, ridotta a vera opera dal Sgre. Mazzoli, poeta di sua A. S. l'Elettore di Sassonia — 24 pezzi. (In der gedruckten Partitur finden sich, die Ouverture nicht mitgezählt, 26 Stücke, allein die obligaten Recitative sind hier besonders gezählt, im Original nicht).

35 Seyfried Cäcilie IV S. 295.

36 Es fehlt nur das Duettino (3), das aber in einer „von Abbe Stadler revidirten Abschrift des Mozartschen Originals" beiliegt, und das begleitete Recitativ (25).

37 Die ersten drei Decorationen waren von P. Travaglia, im Dienste des

Tito Vespasiano, imperator di Roma	Sgre. Baglione.
Vitellia, figlia del imperator Vitellio	Sgra. Marchetti-Fantozzi.
Servilia, Sorella di Sesto	Sgra. Antonini.
Sesto, amico di Tito	Sgra. Car. Perini.
Annio, amico di Sesto	Sgra. Bedini.
Publio, prefetto del pretorio	Sgre. Campi.

aufgeführt[38]. Die Kaiserin soll sich sehr geringschätzig über die porcheria der deutschen Musik geäußert haben; überhaupt gefiel Titus bei den ersten Aufführungen wenig[39], wie Niemetschek (S. 112 f.) meint, weil das von den glänzenden Vergnügungen der Krönungsfeierlichkeiten berauschte Publicum für die Schönheit Mozart'scher Musik nicht gestimmt war. Mozart, der in dem enthusiastischen Beifall der Prager Entschädigung für so manche Unbill zu finden gewohnt war, wurde dadurch um so mehr niedergeschlagen, als er unwohl dorthin gekommen war und durch die übermäßige Anstrengung sein Uebelbefinden vermehrt hatte. Er gebrauchte dort fortwährend Arznei, sah blaß aus und seine Miene war traurig, obschon sich, wie Niemetschek erzählt (S. 50), sein Humor in der Gesellschaft seiner Freunde doch noch oft in fröhlichen Scherz ergoß; allein beim Abschied von dem Cirkel seiner Freunde wurde er so wehmüthig, daß er Thränen vergoß[40].

Wenn Così fan tutte sich der alten opera buffa in den wesentlichsten Beziehungen nähert, so führt Titus auf den Stand der opera seria zurück. Metastasio hatte La clemenza di Tito im Jahr 1734 gedichtet, wo sie von Caldara componirt am Namenstage Carls VI aufgeführt worden war; seitdem war sie von einer ganzen Reihe angesehener Componisten in Musik gesetzt worden[41]. Zwar hatte sich der Geschmack soweit verändert, daß es nicht thunlich schien sie un-

Fürsten von Esterhazy, die vierte von Preising aus Coblenz erfunden, die Costumes von Cherubin Babbini aus Mantua.

38 J. Debrois Urkunde über die Krönung Sr. Maj. des Königs von Böhmen Leopolds II S. 110.

39 Musik. Wochenbl. S. 70. 94.

40 In Prag war nach der Erzählung in der Bohemia (1856 Nr. 23 S. 122) ein alter Harfenist Hoffmann, in allen Kaffeehäusern eine wohlbekannte Erscheinung, von den Studenten Copanek (Zöpfel) genannt. Mozart hatte ihn, als er im Gasthof „das Neuwirthshaus" (jetzt „der goldene Engel") wohnte, auf sein Zimmer kommen lassen und ihm ein Thema auf dem Pianoforte vorgespielt mit der Aufforderung es aus dem Stegreif zu variiren, was dieser zu Mozarts Zufriedenheit leistete. Bis ins späteste Alter bildete dieses Thema das Prachtstück des Virtuosen, das er nur auf besonderes Verlangen vortrug; dann erging er sich auch wohl in Erinnerungen an Mozart und wollte sich in seiner Behauptung, daß dieser ein geborner Böhme sei und sein müsse, durch keine Einrede irre machen lassen.

41 Sie ist unter andern von Leon. Leo 1735, von Hasse 1737, von Jo-

verändert aufzuführen, allein die Verbesserungen, welche Caterino Mazzola, seit 1782 sächsischer Hofpoet, mit dem Libretto vornahm[42], konnten den Charakter der Oper im Wesentlichen nicht ändern. Zunächst wurden die ursprünglichen drei Acte in zwei zusammengezogen, indem man eine nicht glückliche Episode, in welcher Annius durch Vertauschung der Mäntel als der Schuldige erscheint, ganz beseitigte. Der Gang der Handlung wurde dadurch zweckmäßig vereinfacht; lebhaftes dramatisches Interesse konnte man ihr nicht nachträglich geben. Auch an dankbaren musikalischen Situationen ist sie nicht reich, und unter den handelnden Personen Vitellia die einzige, welche wenigstens Leidenschaft zeigt; der Ueberfluß von Tugend und Edelmuth kann das dramatische und musikalische Interesse nicht ersetzen. Ferner wurden die zahlreichen meist rhetorisch sententiösen Arien beschränkt, besonders aber an passender Stelle Ensemblesätze eingeführt, welche Metastasio gar nicht hat. Dies ist mit möglichster Schonung der ursprünglichen Anlage und der Verse Metastasio's ausgeführt, so daß Charakter und Colorit des höfischen Festspiels wohl erhalten geblieben ist[43]. Die Handlung ist im kurzen Abriß diese.

Vitellia, die Tochter des von Vespasian entthronten Vitellius, hat getäuscht in der Hoffnung, daß Titus sie zu seiner Gemahlin erheben werde, den jungen von Leidenschaft für sie ergriffenen Sextus vermocht, eine Verschwörung gegen seinen Freund Titus einzuleiten, um durch dessen Sturz ihre Hand zu gewinnen. Im Beginn der Oper spornt sie den Schwankenden zur That an, als Annius die unerwartete Nachricht bringt, Titus habe seine Geliebte Berenice aus Rom entfernt. Er bittet Sextus von Titus die Einwilligung zu seiner Vermählung mit Servilia, der lange von ihm geliebten Schwester des Sextus, einzuholen, was dieser zusagt. Nach einer prachtvollen Volksversammlung, in welcher sich die Großmuth des Titus glänzend offenbart hat, verlangt aber der Kaiser selbst von Sextus die Hand seiner Schwester Servilia; da dieser betroffen schweigt, bestärkt Annius edelmüthig durch das Lob der Gelieb-

melli, von Perez 1749, von Gluck 1751, von Jos. Scarlatti 1760, von Naumann 1769 componirt.

42 Es wird Mozart ein nicht begründetes Verdienst beigelegt, wenn man ihm selbst die Umgestaltung des Libretto zuschreibt (A. M. Z. I S. 151 f. Cäcilia XX S. 191).

43 Unverändert aus Metastasio herübergenommen sind Nr. 2. 5. 6. 8. 9. 11. 16. 20. 21. 25, und die obligaten Recitative 11. 17. 22. 24. Neu gedichtet sind die Arien des Annius (13. 17), Sextus (19) und der Vitellia (23), die Duetts (1. 3. 7), Terzetts (10. 14. 18), das Quintett (12), Sextett (26) und der Chor (15), meistens mit theilweiser Benutzung von Metastasio's Motiven, auch wohl mit Beibehaltung einzelner Verse und Wendungen.

ten den Kaiser in seinem Entschluß. Allein Servilia, die von Annius das ihr bevorstehende Glück erfährt, versichert diesen ihrer unveränderten Liebe, eilt zu Titus und gesteht ihm die volle Wahrheit, worauf dieser großmüthig verzichtet und sie mit Annius vereinigt. Vitellia, durch die Nachricht von Servilia's Erhebung auf den Thron im höchsten Grade erbittert, befiehlt Sextus sogleich mit den Verschwornen ans Werk zu gehen — er gehorcht. Kaum ist er fort, so meldet **Publius**, der Anführer der Leibwache der Vitellia, daß Titus sie in ihrem Pallast aufsuche um ihre Hand zu verlangen, dem sie in der größten Verwirrung entgegen eilt. Vor dem Kapitol, das durch die Verschwornen in Flammen gesetzt ist, treffen sich alle in aufgeregter Stimmung wieder, welche Sextus durch die Nachricht, daß Titus, den er selbst getödtet zu haben glaubt, erschlagen sei, zum höchsten Schmerz und Entsetzen steigert.

Im zweiten Aufzug gesteht Sextus von Gewissensangst gefoltert, Annius seine Schuld, der ihn beschwört zu fliehen, auch Vitellia treibt ihn um ihrer eigenen Sicherheit willen zur Flucht; da kommt Publius ihn auf die Aussage gefangener Verschwörer zu verhaften. In einer Senatsversammlung, welche Titus Tod beklagt, tritt dieser aus dem Volk hervor, wirft die Verkleidung ab, in welcher er sich gerettet hat, und giebt sich zur allgemeinen Freude zu erkennen [44]. Er weiß, daß Sextus ihn ermorden wollte, den der Senat auf sein eigenes Geständniß zum Tode verurtheilt hat, allein er läßt ihn vor sich kommen und erwartet von ihm nur offenes Vertrauen um ihm verzeihen zu können. Um Vitellia nicht zu verrathen beobachtet dieser hartnäckiges Schweigen, so daß Titus das Todesurtheil bestätigt. Von Servilia angefleht den Kaiser um Gnade für Sextus zu bitten rafft sich endlich Vitellia auf, entsagt ihren Hoffnungen und entschließt sich, um Sextus zu retten, ihre Schuld zu gestehen. Im Amphitheater ist alles bereit die Strafe an Sextus zu vollziehen, als Vitellia hereinstürzt und sich als die Urheberin der Verschwörung anklagt; Titus verzeiht ihr, dem Sextus und den Verschwornen: alle preisen seine Güte.

So wenig wie die Handlung können die einzelnen Charaktere Interesse in Anspruch nehmen. Die abstracte Güte des **Titus**, der unter allen Umständen zu verzeihen und zu resigniren bereit ist, erweckt an sich keine Theilnahme [45] und wirkt dramatisch schädlich, da sie alle Spannung aufhebt. **Publius**, **Annius** und **Servilia** sind lediglich Stützen der Handlung, Personen ohne alle Individualität. **Sextus** ist eine rein passive Natur, zwischen Liebe und Reue schwankend, ohne Kraft des Entschlusses, den man bemitleiden würde, wenn seine Liebe von Vitellia erwiedert würde und eine gesunde Leidenschaft einen kräftigen Impuls zu seinem Verbrechen gäbe. Allein seine Schwäche,

44 Diese Scene ist ganz von Mazzola's Erfindung, aber nicht zu einem größeren Ensemblesatz benutzt.

45 „Solch ein Titus soll denn auch noch geboren werden", schreibt Zelter an Goethe (III S. 26) „der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn todtschlagen wollen".



welche ihn nicht einmal fühlen läßt, wie er nur das Werkzeug ihres egoistischen Ehrgeizes ist, hebt jede Theilnahme auf, während Vitellia durch ihre nackte Ehrsurcht, der sie jedes Gefühl, jede Pflicht zu opfern bereit ist, nur zurückstößt; denn ihre Reue kommt zu spät um für etwas mehr als eine den Schluß nur um so bestimmter vorbereitende Dissonanz zu gelten.

Diese innere Schwäche wird durch Metastasios poetische Behandlung nur noch stärker hervorgehoben. Seine zierliche Rhetorik war für eine eigentliche Hofpoesie und den entsprechenden musikalischen Ausdruck durchaus angemessen, sowie seine Gewandtheit in der Handhabung der vorgeschriebenen Form dem Componisten, der an ebenso bestimmte Formen gewiesen war, sein Werk außerordentlich erleichterte. Auch ohne sich den allgemeinen Umschwung in der Auffassung des Dramatischen zu vergegenwärtigen, erkennt man aus Figaro und Don Giovanni, daß das was zu Metastasio's Zeit ein Vorzug war, jetzt für den Componisten zu einer Fessel werden mußte, die ihn wie unwillkürlich an Satzungen band, die keine wahre Geltung mehr hatten. So begegnen uns denn auch überall unter leichter Verhüllung die Spuren der opera seria, welche Mozart früher bereits verlassen hatte. Und fast noch schädlicher wirkte die anmuthige Zierlichkeit Metastasio's ein, weil sie der Neigung zu spielender, angenehmer Unterhaltung begegnete, welche man damals in der Oper suchte, und die der opera seria eine unziemliche Weichheit zum Grundton gab und ebensowohl in leichte Tändelei als in äußerlichen Pomp auszuarten Gefahr lief.

Nimmt man hinzu, daß Mozart die bestimmte Aufgabe hatte eine Gelegenheits-, eine Festoper zu schreiben, zu welcher man zwei Sängerinnen aus Italien hatte kommen lassen, welche sich in ihrem Glanze zeigen sollten, und daß zu der Kürze der ihm zugemessenen Zeit noch Kränklichkeit hinzukam, so läßt das Zusammenwirken so mancher ungünstiger Umstände ein unbedingtes Gelingen nicht erwarten.

Den Charakter eines glänzenden Festspiels deutet die Ouverture an, welche mit einer feierlichen, in lang ausgesponnener Steigerung anwachsenden Intrade würdig beginnt. Die ersten Takte erinnern an die Ouverture zu Idomeneo, welche aber durch Ernst und Würde der Stimmung wie durch die Originalität der Erfindung der zum Titus weit überlegen ist. Das so bedeutend angekündigte zweite Thema entspricht aber dieser Erwartung nicht, es ist klein und schwächlich[46], und

---

46 Merkwürdigerweise ist gerade dies Motiv ein Typus geworden für eine ganze

auch das darauf zu harmonisch-contrapunktischer Durchführung aufgenommene Motiv



gewinnt selbst durch die gewandte und glänzende Behandlung kein tieferes Interesse, so daß der zu einem effectvollen Schluß verwendete Eingang hauptsächlich den Eindruck der Pracht hinterläßt.

Auch der Marsch (4) und die Chöre (5. 24) sowie der Schlußsatz (26), Sestetto con coro, in welchem kleine Solostellen mit dem Chor abwechseln, behalten diesen Charakter des Festlichen bei; sie sind glänzend und zum Theil rauschend, gefällig und wohlklingend, auch ihrem Zweck und der Situation entsprechend, ohne jedoch das Verdienst eigenthümlicher Erfindung und Charakteristik in Anspruch zu nehmen. Nur der Chor, mit welchem Titus empfangen wird, ehe er das Urtheil über Sextus spricht (24), hat einen schönen Ausdruck von feierlicher Würde erhalten, den nicht sowohl die ziemlich trivialen Texteswörte, sondern der richtig empfundene Charakter der Situation veranlaßt hat. Ein feiner Zug ist es auch, daß der Chor nach Titus Errettung (15) nicht in lauten Jubel ausbricht, sondern eine stille, durch die unerwartete Ueberraschung noch wie gedämpfte Freude ausdrückt; nur ist dieser Chor für eine solche Situation zu leicht und flüchtig gehalten.

Die Tenorpartie des Titus zeigt den Einfluß der alten opera seria am entschiedensten, wie auch bei seinen drei Arien (6. 8. 20) die Worte Metastasio's beibehalten sind, die sich in allgemeinen Sentenzen bewegen. Die beiden ersten sind kurz gehalten und zwar von angenehm melodiösem Charakter, aber ohne irgend tiefere Bedeutung[47]; die letzte aber zeigt noch die alte Arienform mit einem langsamen Mittelsatz, auf welchen die Wiederholung des ersten Allegro folgt und eigentliche Bravourpassagen von altem Zuschnitt. Die Sage, daß der Tenorist Baglione sich darüber aufgehalten habe, daß Mozart und nicht ein italiänischer Componist berufen worden sei, weshalb ihn dieser so

Reihe von Ouverturen und Symphonien der nächsten Nachfolger, und ist sogar in Beethovens erster Symphonie und Prometheus-Ouverture noch erkennbar.

47 Die zweite Arie (8) ist offenbar später componirt, denn sie ist in den laufenden Nummern nicht eingereiht und die Partitur ist auf demselben Papier geschrieben, wie der gleichfalls unbezifferte Marsch (3), die obligaten Recitative, und die Ouverture welche ebenfalls erst nach Vollendung der anderen Stücke, die alle auf gleichem Papier geschrieben sind, hinzugefügt wurden.



ungünstig bedacht habe[48], ist unwahrscheinlich, da Baglione derselbe Sänger ist, für welchen Mozart den Don Ottavio geschrieben hat.

Die Arie der Servilia (2), nach alter Weise mit tempo di Minuetto bezeichnet, die beiden Arien des Annius (13. 17)[49], sowie die des Publius (16) sind sämmtlich der Anlage und Behandlung nach eigentliche Secondarpartien ohne höhere musikalische Bedeutung und individuelle Charakteristik.

Das Hauptgewicht fällt also ganz nach alter Weise auf die beiden ersten Sängerinnen, welche Sextus und Vitellia vorstellten. Daß die Liebhaber, Sextus wie Annius, Sopranpartien sind, ist eine bedenkliche Erbschaft der alten opera seria, und daß Sextus nicht einem Castraten sondern einer Sängerin anheimfiel, war ein Fortschritt für die Humanität, nicht für das Drama. Wahre Charakteristik ist unmöglich, wenn ein Frauenzimmer in Mannskleidern den Liebhaber macht, und daß Sextus ein weibisch schwacher Mann ist macht die Sache nicht besser; seine Leidenschaft für Vitellia wird zur Unnatur, welche die dramatische Auffassung je tiefer sie greifen würde nur um so greller hervorkehren müßte. So tritt denn fast mit Nothwendigkeit die Gesangskunst in den Vordergrund. Die erste Arie des Sextus Parto! (9) hat das eigentlich dramatische Interesse schon dadurch verloren, daß er sein Versprechen unbedingten Gehorsams, wenn Vitellia ihm nur einen Blick der Liebe schenken wolle, bereits wiederholt gegeben hat. Die musikalische Anlage und Ausführung ist die einer großen Bravurarie; in zwei Sätzen (Adagio $\frac{3}{4}$ und Allegro C), spricht sich die vorwiegend zärtliche und nur durch einen Anflug von Heroismus gehobene Stimmung ausführlich aus. Der Singstimme geht eine obligate Clarinette zur Seite und die im eigentlichsten Sinn concertirende Behandlung derselben zieht das Hauptinteresse auf die musikalische Ausführung. Diese nimmt aus der Situation und dem Charakter der Person soviel auf, um dem Ausdruck des Gefühls eine bestimmtere Färbung zu geben, ohne aber eine scharfe individuelle Charakteristik anzustreben; sie steht den Concertarien gleich, welche auch die gegebene Situation nur als allgemeine Grundlage für die Entwickelung der musikalischen Kräfte ansehen. Als solche betrachtet ist sie von außerordentlicher Schönheit, die Melodien sind edel und ausdrucksvoll, die Klangwirkung der Singstimme und der concertirenden Clarinette vortrefflich, nur die Triolen-

48 Seyfried Cäcilia XX S. 193 f.
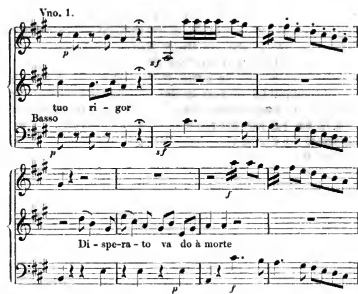
49 Die zweite Arie (17), von Mazzola gedichtet, ist nachträglich eingeschoben und mit der Nummer $13^1/_2$ bezeichnet.

passagen und der lang ausgedehnte Schluß sind eine dem brillanten Effect gemachte Concession. Die zweite Arie (19) ist durch die Situation schärfer charakterisirt. Sextus, der sich gegen Titus freundschaftliches Entgegenkommen mit Mühe verschlossen hat, wird von seinem Gefühl überwältigt, als dieser ihn kalt entläßt um ihn zum Tode führen zu lassen. Auch diese Arie zerfällt in zwei Sätze; im Adagio spricht Sextus seinen Schmerz über das verlorne Vertrauen des Titus, im Allegro die Verzweiflung aus, mit welcher er dem Tode entgegen geht. Metastasio's Text drückte nur das letztere Gefühl aus, Mazzola bildete aus den Worten des Dialogs den ersten Theil der Arie[50]. Der Ausdruck des ersten Satzes ist wahr und innig und die Weichheit, welche ihn charakterisirt, ist der Situation wie der Person entsprechend, während der zweite Satz zwar in einigen Partien eine gewisse leidenschaftliche Aufwallung ausdrückt, im Ganzen aber doch zu wenig Energie entwickelt und namentlich in seinem Hauptmotiv selbst für einen weiblichen Sextus zu zart ist. Schaul führt es als einen Beweis an daß Mozart oft gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, daß Sextus von Gewissensbissen gefoltert seine Qual Titus durch ein Rondo vortrage[51]. „Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre", bemerkt C. M. v. Weber dazu[52] „möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche innige Arie, deren göttlicher Ausdruck besonders bei den Stellen pur saresti men severo, se vedesti questo cor, nicht schöner gedacht und gefühlt sein kann, und wie sehr wird die niedre Kritik erlahmen, verstummen." Etwas Spielendes kann allerdings nur durch falschen Vortrag hineinkommen. Ursprünglich hatte Mozart ein anderes Allegro concipirt, dessen erste Takte, die skizzirt noch im Original vorhanden sind, einen etwas entschlosseneren Charakter verrathen

50 Das Ritornell ist auf einem eingelegten Blatt von einer Copistenhand hinzugefügt, welche auch das Schlußritornell zugesetzt hat. Vermuthlich ging die Arie ursprünglich in ein begleitetes Recitativ des Titus über, das aber nicht vorhanden ist.

51 Schaul Briefe üb. d. Geschmack S. 51.

52 C. M. v. Weber Lebensbild III S. 4.



Das Blatt geht damit zu Ende, und auf einem neuen ist das jetzige Allegro angefangen; es läßt sich nicht entscheiden, ob das erste Allegro nur angefangen oder zu Ende gebracht war, jedenfalls war die Instrumentation nicht ausgeführt worden.

Vitellia ist die einzige Person der Oper, welche eine kräftige, leidenschaftliche Empfindung äußert. Die Sängerin Maria Marchetti (geb. 1767), seit 1788 mit dem Tenoristen Fantozzi vermählt, hatte sich in Italien und zuletzt in Mailand, von wo sie nach Prag berufen wurde, großen Ruhm erworben durch eine schöne volle Stimme, vortrefflichen Vortrag und Action, die durch ein angenehmes Aeußere und edlen Anstand gehoben wurde[53]. In der ersten Arie (2) kommt freilich nichts von Leidenschaft zum Vorschein; Metastasio's Text enthält eine jener frostigen moralischen Betrachtungen, die kaum einen musikalisch charakteristischen Ausdruck zulassen. Die Arie zerfällt in die beiden herkömmlichen Sätze, deren keiner durch Erfindung sich auszeichnet, auch die Bravurpartie ist unbedeutend, das Ganze so gewöhnlich und trocken, daß man wohl an Süßmayr denken konnte. Dagegen ist die zweite Arie der Vitellia (22. 23) die Perle der Oper und unbe-

53 Gerber N. Lex. II S. 75. Vgl. A. M. Z. IV S. 318 f. Reichardt mus. Ztg. 1805 I S. 112. In einem Bericht aus Berlin vom Jahr 1799 wird sie dagegen als eine Karikatur geschildert (A. M. Z. I S. 348 f.).

streitbar eine der schönsten Arien, die je geschrieben sind. Im entscheidenden Moment rafft sich Vitellia zu dem Entschluß auf die theuersten Hoffnungen, ja ihr Leben den edleren Regungen ihrer Seele, deren ehrgeiziges Streben nur zu lange auf ein falsches Ziel gerichtet war, zu opfern und hebt sich zu wahrer Größe empor. Die musikalische Charakteristik hält sich durchaus an diese Situation und entwickelt von dieser aus ein psychologisches Gemälde, das seine selbständige Bedeutung in sich hat und mit den früheren Voraussetzungen der Oper, insoweit sie den Charakter der Vitellia bedingen, nur in losem Zusammenhang steht. Allerdings tritt auch sie dadurch aus dem Rahmen der Oper heraus und stellt sich mehr auf den Boden der Concertmusik. Dem entspricht auch die Anlage und Behandlung durch den Umfang der beiden breit angelegten Sätze, wie durch die Einführung des concertirenden Bassethorns, das ohne glänzende Bravur der Singstimme entsprechend behandelt ist[54]. Hier sind indessen alle Elemente zu einer so vollkommenen Einheit verschmolzen, der höchste Reiz des Wohlklangs, die vollendete Schönheit der musikalischen Form, die scharfen Contraste der einzelnen Motive gehen in dem allgemeinen Charakter, dessen Detailzüge sie bilden, so völlig auf, das Ganze ist von einem so edlen, tief poetischen Hauch durchweht und zugleich von solchem Glanze, daß die künstlerische Befriedigung, welche es hervorruft, vergessen macht, daß es aus seiner Umgebung als ein Fremdartiges hervorragt. Schon das einleitende Recitativ ist ein Meisterstück treffenden Ausdrucks, in der Arie selbst ist die stolze Schönheit der einzelnen Motive von einer tiefen, fast düsteren Schwermuth durchdrungen, welche den Reiz der edlen Züge noch erhöhet, daß wie beim Anschauen der Niobe das Gefühl der Rührung durch den Eindruck des Erhabenen gereinigt und verklärt wird.

Die Ensemblesätze, mit welchen die Oper ausgestattet worden ist, sind nur zum Theil von dramatischer Bedeutung, wodurch wesentlich die musikalische bedingt wird; namentlich die Duetts sind weder dem Umfange noch dem Gehalte nach hervortretend. Um das Duettino zwischen Sextus und Annius (3) zu übergehen, das zwar durch seine leichte Gefälligkeit beim Publicum großes Glück machte, aber an sich unbedeutend und dem Charakter einer heroischen Oper durchaus nicht entsprechend ist, so erhebt sich das erste Duett zwischen Sextus und Vitellia (1), namentlich im ersten Satz zu bestimmterer Charak-

54 Der Umstand, daß Clarinette und Bassethorn allein als obligate Instrumente und zwar unter Voraussetzung bedeutender Virtuosität verwandt sind, läßt vermuthen, daß Stadler ebenfalls zur Krönungsfeier nach Prag gekommen war.

teristik, aber auch hier tritt das Ansprechende in den Vordergrund und gewinnt in den Terzengängen und leichten Imitationen des Allegro ganz die Oberhand. In dem kleinen Duett zwischen Annius und Servilia (7) ist eine zarte Empfindung der Situation und den Personen schon angemessener, und die Lieblichkeit und Innigkeit des musikalischen Ausdrucks läßt den tragischen Ernst hier weniger vermissen.

Die drei Terzetts sind allerdings bestimmter in die Situation und auf bedeutsame Momente gestellt, aber auch sie bezeichnen nicht einen dramatischen Conflict in der Art, daß die verschiedenen Personen in gleicher Weise wahrhaft thätigen Antheil nähmen. So ist im ersten Terzett (10) Vitellia allein von lebhaften Empfindungen beseelt, zu denen Annius und Publius sich rein beobachtend verhalten. Im Augenblick, wo sie Sextus zum Morde des Titus entsandt hat, erfährt sie, daß dieser sie zur Gemahlin gewählt hat; vergebens sucht sie Sextus zurückzurufen, sie selbst ist es, die im entscheidenden Moment ihr Glück zerstört. Eine unruhige Violinfigur zu einer rasch wechselnden, durch Vorhalte geschärften Harmonie drückt ihre Verwirrung und Aufregung vortrefflich aus, die in einzelnen, abgebrochenen Ausrufen sich Luft macht; allein die ruhige Betrachtung der beiden anderen

Ah, come un gran contento,
Come confonde un cor!

erkältet nothwendig auch den Ausdruck der Vitellia, so daß mit dem Zusammentreten der Stimmen nicht, wie es sein müßte, eine Steigerung, sondern eine Abschwächung der leidenschaftlichen Bewegung eintritt, die nur in einigen schönen stark ausgeprägten Accenten sich momentan wieder erhebt.

Das zweite Terzett (14) ist aus einer Arie Metastasio's Se mai senti spirarti sul volto hervorgegangen, welche von den älteren Componisten mit besonderer Vorliebe behandelt worden ist [55]. Es beginnt mit dem zärtlichen Abschied, welchen Sextus von der durch Scham und Furcht bestürmten Vitellia nimmt. Dieser Contrast wäre vortrefflich für die musikalische Darstellung, wenn durch Publius ein neues bedeutendes Element hinzuträte, welches auf fester Grundlage die Einigung vermittelte; allein er bleibt auch hier fast nur passiver Zuschauer und steigert das Pathos der Situation nicht. Wie vorhin Vitellia, so bestimmt hier Sextus den Ton des Ganzen, der dadurch eine zarte Weich-

55 Die Composition Glucks gab durch einen auffallenden Orgelpunkt zu großen Debatten Veranlassung; er verwendete sie später in der Iphigenie en Tauride zur Schlußarie im zweiten Act (Schmid Gluck S. 48 f. 353 f.).

heit annimmt, welche den Gehalt der Situation nicht völlig zur Geltung kommen läßt; indessen ist dies Terzett durch die freiere Entfaltung der Singstimmen dem ersteren überlegen. Das dritte Terzett (18) ist im ersten Satz ebenso schön als ausdrucksvoll, der zweite ist zu leicht angelegt und zu wenig ausgeführt um die Situation zu erschöpfen.

Indessen ist auch hier ein Satz, in dem sich Mozart rein und voll offenbart, das erste Finale. Zwar ist dasselbe bei weitem nicht so groß angelegt und reich ausgeführt, wie die Finales der früheren Opern, es ist vielmehr nur eine Situation die zur Darstellung kommt, aber diese ist ernst und bedeutend ihrem Gehalt nach und in großen Zügen von unübertrefflicher Schönheit ausgeführt. Eingeleitet wird dasselbe durch einen Monolog des Sextus, in welchem er die Zweifel und Selbstvorwürfe von welchen seine Seele gequält wird ausschüttet; ein begleitetes Recitativ drückt diesen Zustand mit einer Wahrheit und Energie aus, wie sie in der Partie des Sextus sonst nirgend zum Vorschein kommt. Als er das Kapitol in Flammen sieht und sich überzeugt, daß seine Reue zu spät kommt, wird seine Empfindung gesammelter und das Quintett beginnt mit dem schön ausgedrückten Wunsch den Titus zu retten oder mit ihm zu sterben; dann entzieht er sich den Fragen des theilnehmend herbeieilenden Annius. Nach einander treten darauf von Unruhe und Entsetzen erfüllt Servilia, Publius und Vitellia auf; ein charakteristisches Motiv des Orchesters, das in verschiedenen Wendungen die neu eintretenden Personen begleitet, bildet den Faden der Entwickelung, die einzelnen Ausrufe des unsichtbaren Chors, welche in immer sich steigernden dissonirenden Accorden dazwischen fallen, sind die Angeln der fortschreitenden Harmonie; mit dem wieder erscheinenden Sextus schließt sich dieser in strenger Symmetrie aufgebaute Satz ab. — Ein kurzes Recitativ, in welchem Sextus die Ermordung des Titus verkündigt, leitet in das Andante über, mit welchem das Finale ganz gegen die Sitte der lebhaft bewegten Schlußsätze abschließt. Alle Anwesenden einigen sich in dem Gefühl des tiefen Schmerzes, der durch das Entsetzen über das furchtbare Verbrechen des Kaisermords eine gemessene Feierlichkeit bekommt, der Chor ist soweit näher gekommen, daß man seine Klagen im Zusammenhang vernimmt; Solostimmen und Chor greifen selbständig in einander und bilden ein Ganzes von erhabener Würde und ernster Schönheit, dessen tief ergreifender Eindruck zugleich die reinste Versöhnung mit sich bringt. Hier zeigt es sich, zu welcher Höhe auch die opera seria durch eine groß-

artige Durchbildung ihrer eigenthümlichen Elemente erhoben werden konnte, aber leider ist dieser Satz im Titus der einzige von dieser Art.

Ein vergleichender Rückblick auf Idomeneo[56] muß der älteren Oper in vielen und wesentlichen Punkten den Vorrang einräumen. Freilich sind die conventionellen Formen der opera seria dort noch strenger bewahrt, aber zugleich offenbart sich ein frisches und kräftiges Streben dieselben mit dem reichsten Gehalt zu erfüllen und wo möglich die eng gezogenen Schranken zu überschreiten, während im Titus der Componist zufrieden ist sich durch die Vortheile einer ausgebildeten Technik mit diesen Formen abzufinden. Dies zeigt sich in der leichten, oft flüchtigen Behandlung der auf größere Dimensionen angelegten Formen, z. B. der Theilung in zwei Sätze, welche im dramatischen Interesse schon fast ganz aufgegeben war und hier nur äußerlich beibehalten ist, empfindlicher noch in der durchgehenden Abschwächung einer ernsten und tragischen Auffassung zu möglichst gefälliger Anmuth. Die Vorzüge eines freieren und leichteren Melodienflusses, des sicherer ausgebildeten Geschmacks, welche in dem Werke der späteren Zeit unverkennbar hervortreten, können doch für den Mangel einer tief greifenden Kraft der musikalischen Gestaltung nicht entschädigen. Diese vermißt man um so mehr, da selbst durch Metastasio's Bearbeitung der große Hintergrund noch durchblickt, den die römische Kaiserzeit darbietet und der unter anderen Umständen genügt haben würde Mozart zu einer bedeutenden Schöpfung zu begeistern. Bezeichnend für die ganze Haltung ist auch die Behandlung des Orchesters, das zwar in einzelnen Stücken den vollen Glanz und die reiche Pracht entfaltet, mit welchen Mozart dasselbe ausgestattet hatte, auch die musikalische Darstellung, wo sie sich zu dramatischer Bedeutung erhebt, unterstützt und erhöht, im Ganzen aber über eine leichte Begleitung der Singstimmen wenig hinausgeht. Im Idomeneo zeugt eine Ueberfülle instrumentaler Detailausführung von dem Bestreben, die selbständige Kraft des Orchesters in der Oper zu voller Geltung zu bringen, während im Titus die reiche Fülle eines völlig ausgebildeten Orchesters wie absichtlich geschwächt und verdünnt erscheint. Auch mit dem Glanz und der Feinheit der Orchesterbehandlung in Così fan tutte kann Titus im Allgemeinen keinen Vergleich aushalten.

Die Urtheile über diese Oper fielen außerordentlich verschieden aus.

56 Die angebliche Reminiscenz des ersten Finales im Titus an die große Scene im Idomeneo (24) (A. M. Z. I S. 54. 152), kann bei näherer Würdigung des Wesentlichen nicht als eine solche gelten.

Niemetschek zufolge (S. 111) ward Titus in ästhetischer Hinsicht als schönes Kunstwerk für die vollendetste Arbeit Mozarts gehalten.

Mit feinem Sinn faßte Mozart die Einfachheit, die stille Erhabenheit des Charakters des Titus und der ganzen Handlung auf und übertrug sie ganz in seine Composition. Jeder Theil, selbst die gemäßigte Instrumentalpartie trägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zu der schönsten Einheit des Ganzen.

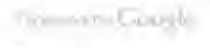
Die volle Reife des Geschmacks offenbart sich nach seinem Urtheil nirgends schöner als in dieser Oper (S. 105), die ihm auch als das schönste Muster von Mozarts treffender dramatischer Charakteristik gilt (S. 72). Ein Aufsatz, welcher die Unzulänglichkeit des Libretto von Metastasio hervorhebt, rühmt die musikalische Charakteristik um so lebhafter, durch welche Titus den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit erhält, Vitellia in ihrer Erhabenheit rein und kräftig dargestellt, die Freundschaft zwischen Sextus und Annius zur idealischen Zartheit erhoben wird.

Jener namenlose Zauber der wie ein leiser Blüthenhauch aus dem Lande, wo die Citronen blühen über dem Ganzen schwebt und alles einigt und bildet und in sich selbst vollendet, von ihm läßt sich nur sagen, daß er da ist, aber man kann nicht drauf hinzeigen wie auf das Unpoetische und Unmusikalische. Wie in Goethe's Torquato Tasso — mit dem sich dieses Mozartsche Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte — ist hier die Synthese so rein und beschlossen, daß der Kritiker es kaum wagen darf zu analysiren. Ihm bleibt nichts übrig als auszusagen, daß jede mögliche kritische Analyse sich damit enden werde gestehen zu müssen, daß der Künstler nicht analysirt habe [57].

Dagegen meint Schaul (Briefe üb. d. Geschmack S. 59), außer einigen Stücken sei alles so trocken, so langweilig, daß man es viel mehr für den ersten Versuch eines aufkeimenden Talents als für das Product eines vollendeten Geschmacks halten sollte. Er führt das Urtheil eines Italiäners an, der in Neapel für einen der ersten Kenner gelte, daß nur in den ernsthaften Arien hie und da einige Genieblitze hervor leuchten, welche zeigten, was Mozart bei einer besseren Leitung hätte werden können. Mit der größten Strenge und Herbigkeit wurde in Berlin 1796 in zwei Aufsätzen über Titus geurtheilt, welche große Indignation hervorriefen, des rücksichtslosen Tons wegen nicht mit Unrecht, obwohl der Tadel in wesentlichen Punkten begründet war [58]. Mit billiger Rücksicht auf die Verhältnisse urtheilte Rochlitz: [59]

57 A. M. Z. IV S. 822 ff.

58 Deutschland I S. 269 ff. II S. 363 ff. Reichardt, dem man diese Aufsätze



Er sah sich gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und bloß dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten; er erwählte mit Recht das Letztere.

Vielleicht war es diese Accommodation der Musik an den Geschmack des Publicums und die Befriedigung, welche durch Decorationen und Aufzüge der Schaulust desselben geboten wurde, die Titus auf den deutschen Bühnen bald heimisch machte und dauernd, wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte, erhalten hat. In London wurde die Oper im Jahr 1806 zum erstenmal zum Benefiz der Mad. Billington aufgeführt und zwar als die erste Oper von Mozart, welche dort zu Gehör kam[60], in Paris wurde sie im Jahr 1816[61] und in Mailand im teatro Rè im folgenden Jahr zuerst mit Beifall gegeben[62].

43.

Die Zauberflöte.

Enttäuscht und leidend kehrte Mozart um die Mitte September nach Wien zurück. Während seine Frau wieder nach Baden ging, theilte er seine Zeit zwischen den Arbeiten, welche die Vollendung und Inscenesetzung der Zauberflöte (620 K.) verlangte, und dem Requiem. Der Chor „O Isis und Osiris", die Papagenolieder, welche Schikaneder sich vorbehalten hatte, und das zweite Finale sollen seit dem 12. Sept. geschrieben sein[1]; am 28. September vollendete er die Ouverture und den Marsch, der die Einleitung zum zweiten Aufzug bildet. Nach vielen Proben, welche von dem damals noch sehr jungen Kapellmeister Henneberg geleitet worden waren, fand am 30. Sept. die erste Aufführ-

zuschrieb, erklärte (mus. Ztg. 1805 I S. 6), daß die Recension von Mozarts Bearbeitung des Messias, welche Reichardt beigelegt worden war, ebenso wenig von ihm sei als manche andre Beurtheilung von Mozartischen Werken, über die man ihn seit mehreren Jahren, sogar mit pöbelhafter Wuth angefallen habe.

59 A. M. Z. I S. 154.

60 Reichardt mus. Ztg. II S. 123. Parke mus. mem II p. 3 f. Pohl Mozart u. Haydn in London S. 145 f.

61 A. M. Z. XVIII S. 463.

62 A. M. Z. XIX S. 174 ff. 190 f.

1 Treitschke Orpheus 1841 S. 246. Monatsschr. f. Theat. u. Mus. 1857 S. 445.

rung statt, bei welcher Mozart selbst am Flügel dirigirte, während Süßmayr umwandte.

Der Theaterzettel lautete[2]:

Heute Freitag 30 Sept. 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum erstenmale

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in zwei Acten von Emanuel Schikaneder.

Personen:

Sarastro	Hr. Gerl
Tamino	Hr. Schack
Sprecher	Hr. Winter (Jos. Schuster)
Erster Priester	Hr. Schikaneder d. ä.
Zweiter Priester	Hr. Kistler (Weiß)
Dritter Priester	Hr. Moll
Königin der Nacht	Mad. Hofer
Pamina, ihre Tochter	Mlle. Gottlieb
Erste Dame	Mlle. Klöpfer
Zweite Dame	Mlle. Hofmann (Mad. Haselböck)
Dritte Dame	Mad. Schack (Mad. Gerl)
Papageno	Hr. Schikaneder d. j.
Ein altes Weib	Mad. Gerl
Monostatos, ein Mohr	Hr. Nouseul
Erster Sklav	Hr. Gieseke (Helmböck)
Zweiter Sklav	Hr. Frasel (Strassler)
Dritter Sklav	Hr. Starke (Trittenwein).

die Musik ist von Hrn. Wolfgang Amade Mozart, Capellmeister und wirklichem k. k. Kammercompositeur. Hr. Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publicum und aus Freundschaft für den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Hr. Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Costum gestochen ist, werden bei der Theaterkasse für 30 kr. verkauft.

Hr. Gayl Theatermaler und Hr. Neßthaler als Decorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plane des Stückes mit möglichstem Künstlerfleiß gearbeitet zu haben[3].

Der Erfolg war anfangs keineswegs so groß als man erwartete, und nach dem ersten Act soll Mozart blaß und bestürzt zu Schikaneder auf die Bühne gekommen sein, der ihn zu trösten suchte. Im Verlauf des zweiten Aufzugs erholte das Publicum sich von seiner Ueberraschung und am Schluß wurde Mozart herausgerufen. Er hatte sich versteckt,

2 Al. Fuchs Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 57. A. M. Z. XLIV S. 366.

3 Die drei Genien wurden von Nanette Schikaneder, später Mad. Eikof (südd. Mus. Ztg. 1866 S. 191), Matth. Tuscher und Handlgruber gespielt, an die Stelle des zweiten trat Frz. Maurer, der vier Jahre darauf den Sarastro sang. Die in Klammern beigesetzten Namen beruhen auf den Mittheilungen Treitschke's (Orph. S. 246 f.); wahrscheinlich wurde bei diesen Rollen mitunter gewechselt.

man mußte ihn suchen und nur mit Mühe ließ er sich bereden vor dem Publicum zu erscheinen — gewiß nicht aus Bescheidenheit, denn glänzende Erfolge waren ihm ja nichts Unerhörtes, sondern aus Stolz, weil er mit der Art wie man seine Musik gewürdigt hatte unzufrieden war. Daß Haydn durch seinen Beifall Mozart tröstete ist eine falsche Sage[4], da er in London war. Aber Schenck erzählt in seiner handschriftlichen Autobiographie, daß er bei der ersten Aufführung einen Platz im Orchester hatte und nach der Ouverture außer sich vor Entzücken bis an den Dirigentenstuhl kroch, Mozarts Hand ergriff und sie küßte, der mit der Rechten forttaktirend ihn freundlich ansah und ihm die Wange streichelte. Bei der zweiten Aufführung am folgenden Tag dirigirte er wieder, von da an übergab er die Direction an Henneberg. Noch unter dem 9. Oct. wurde nach Berlin berichtet:

Die neue Maschinenkomödie, die Zauberflöte, mit Musik von unserm Kapellm. Mozart, die mit großen Kosten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind[5].

Schikaneder ließ indessen nicht nach mit Wiederholungen, und mit jeder derselben steigerte sich der Beifall; wie sehr Mozart an diesem Beifall, den auch Salieri und die Cavalieri ihm aussprachen, sich erfreute zeigen die Briefe an seine Frau. Sehr bald wurde die Zauberflöte eine Zugoper, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte. Im October wurde sie vier und zwanzigmal aufgeführt, am 23. Nov. 1792 kündigte Schikaneder die hundertste, am 22. Oct. 1795 die zweihundertste Vorstellung derselben an[6].

Schikaneder[7], der außer seinen Possen, die allerdings vorherrschten, auch Opern zur Aufführung brachte, sowohl ältere theilweise übersetzte als auch neu componirte[8], hatte im Jahr 1791 mit der von Gieseke

4 Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58.

5 Mus. Wochenbl. S. 79. Die Aufführung war wohl auch daran Schuld, wenigstens im Jahr 1793 wurde „Mozarts treffliche Musik auf dem Theater des Schikaneder so genothzüchtigt, daß man vor dem Jammer davon laufen möchte“ (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 142).

6 Treitschke (Orph. S. 248) bemerkt berichtigend, die Zauberflöte wäre damals zum hundert fünf und dreißigstenmal aufgeführt.

7 Ich habe auch für die hier berührten Verhältnisse mannichfache Belehrung meinem Freunde Dr. L. v. Sonnleithner zu danken.

8 Neue Opern für Schikaneders Theater waren

1789 Una cosa rara, zweiter Theil, Musik von Ben. Schack.
Das unvermuthete Seefest, Mus. von Joh. Schenck.
1790 Das Schlaraffenland, Mus. von Ben. Schack und Frz. Gerl.

nach Wieland bearbeiteten, von Wranitzky (1756—1808) [9] componirten romantisch-komischen Oper Oberon König der Elfen einen bedeutenden Erfolg gehabt. Die glänzende Ausstattung durch Decorationen, Costume und Maschinerien, die Befriedigung, mit welcher man Wielands allgemein bewundertes und beliebtes Gedicht auf das Theater verpflanzt sah, erhöheten das Interesse, das die leichte und gefällige Musik an sich schwerlich in dem Maße gefunden haben würde. Sie wurde zuerst 1790 in Frankfurt zur Kaiserkrönung gegeben und wanderte rasch über die deutschen Bühnen, wurde allenthalben der Liebling des Publicums, und machte geraume Zeit der Zauberflöte den Sieg streitig [10]. Um sich eine ähnliche Wirkung zu sichern nahm Schikaneder den Stoff seiner neuen Oper aus dem Mährchen Lulu oder die Zauberflöte aus Wielands Dschinnistan [11]. Der Inhalt desselben ist in der Kürze folgender.

Im Königreiche Korassan wohnt in einem alten Zauberschlosse die gute Fee Perifirime, die strahlende Fee genannt. Auf einer Jagd kommt Prinz Lulu, Sohn des Königs von Korassan, in die Nähe des gewöhnlich gemiedenen Schlosses, wo ihm die Fee in vollem Glanz erscheint und hohen Lohn verheißt, wenn er nach ihrem Geheiß handeln wolle. Sie eröffnet ihm, daß der böse Zauberer Dilsenghuin ihr mit Hülfe einer treulosen Dienerin Barsine ihren kostbarsten Talisman, einen vergoldeten Feuerstahl entwendet habe, dem die Geister aller Elemente und Weltgegenden gehorchen, so daß jeder damit geschlagene Funke ein mächtiger, dem Besitzer dienstbarer Geist werde; nur ein Jüngling, dessen reines Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden, könne den Talisman durch List wieder für sie gewinnen. Sie bezeichnet Lulu als ihren Retter und verspricht ihm, wenn er sich der Aufgabe unterziehen wolle, das Beste was sie habe. Dies ist ihre und Sabalems, des Königs von Kaschmir, schöne

---

Das Singspiel ohne Titel, Mus. von Joh. Schenck.
Die Wienerzeilung, Mus. von Ben. Schack.
1791 Oberon, Mus. von Paul Wranitzky.
Der Erndtekranz, Mus. von Joh. Schenck.
Die Zauberflöte.

9 Vgl. Riehl mus. Charakterköpfe I S. 244 ff.

10 Schröder sah auf seiner Reise im Frühling 1791 diese Oper in Frankfurt, Mannheim, Wien und berichtet über die Aufführungen (Meyer L. Schröder II, 1 S. 64. 76. 85), im October wurde sie in Hamburg gegeben (eb. S. 97). In Berlin, wo sie im Februar 1792 auf die Bühne kam, erfuhr sie eine strenge Kritik (mus. Wochenbl. S. 157 f.). Auch später wurde sie noch mitunter wieder aufgenommen und ältere Dilettanten zogen sie dem Weberschen Oberon vor (A. M. Z. XXXI S. 643).

11 Der dritte Band dieser Sammlung von Mährchen erschien 1789. Der Verfasser von Lulu ist nach der Vorrede der Verfasser der Palmblätter, also — da Herder nicht gemeint sein kann — Liebeskind.



Tochter Sidi, welche der Zauberer ebenfalls in seine Gewalt gebracht hat und mit seiner Zärtlichkeit quält, deren sie sich nur durch die ihr verliehene Gabe erwehrt, jeder fremden Gewalt zu widerstehen, so lange ihr Herz von Liebe frei bleibt. Die Fee entsendet Lulu mit zwei Zaubergaben, einer Flöte, welche jedes Hörers Herz gewinnt und jede Leidenschaft nach Belieben zu erregen oder zu besänftigen vermag, und einem Ring, durch dessen Umdrehen der Besitzer jede Gestalt annehmen kann und durch dessen Wegwerfen die Fee selbst zur Hülfe herbeigerufen wird.

So ausgerüstet nähert sich Lulu in der Gestalt eines Greises der Felsenburg des Zauberers und lockt durch sein Flötenspiel erst die Thiere des Waldes, dann den Zauberer zu sich, der ihn in seine Burg nimmt um die spröde Schöne zur Zärtlichkeit zu stimmen. Lulu gewinnt das Vertrauen des Zauberers und seines Sohnes mit Barsine, des Zwerges Barka, aber auch die Liebe der schönen Sidi; es gelingt ihm bei einem Gastmahl jene beiden einzuschläfern und sich des Feuerstahls zu bemeistern. Mit Hülfe der Geister, zuletzt durch das Erscheinen der Fee, überwindet er alle Gefahren und Hindernisse, die ihm der Zauberer bereitet, der zuletzt in einen Uhu verwandelt mit seinem zum Käuzchen umgewandelten Sohn entflieht. Die Fee zerstört die Felsenburg und bringt auf ihrem Wolkenwagen die Liebenden in ihr Schloß, wo die Könige von Korassan und Kaschmir ihren Bund segnen [12].

Schikaneders Oper hatte diese Erzählung folgendermaaßen gestaltet.

Der „japonische" Prinz Tamino wird auf der Jagd von einer großen Schlange verfolgt, er fällt bewußtlos hin, und drei Damen der sternflammenden Königin tödten das Ungethüm. Als er wieder erwacht, kommt der Vogelfänger Papageno herbei, die lustige Person der Oper, in herkömmlicher Weise neben dem ernsthaften, tapfern Liebhaber — der freilich hier nicht sehr heldenmäßig auftritt — der gutmüthige, genußsüchtige, schwatzhafte und furchtsame Genosse, in dessen Federncostum wohl noch die Reminiscenzen von Schikaneders Vogelkomödie zu erkennen sind. Er giebt sich gegen Tamino für den Drachentödter aus, wird aber für sein Renommiren von den verschleierten Damen, die wieder zum Vorschein kommen, mit einem Schloß vor dem Munde bestraft, während sie dem Prinzen das Bildniß einer schönen Jungfrau übergeben, das ihn mit der heftigsten Liebe erfüllt. Als er erfährt, daß sie Pamina, die Tochter der sternflammenden Königin und von einem mächtigen bösen Dämon ihr entrissen ist, schwört er sie aus der Gewalt desselben zu befreien, worauf die Königin selbst erscheint und ihm, wenn er ihre Tochter errette, die Hand derselben zusagt. Die Damen befehlen hierauf Papageno, welchem sie das Schloß vom Munde nehmen, Tamino in die Burg des Zauberers Sarastro zu begleiten, wozu er sich trotz seines Widerstrebens bereit finden muß, und übergeben als Schutzmittel Tamino eine Flöte, Papageno ein Glocken=

12 Das Mährchen ist später von Güntelberg zu einer dänischen Oper Lulu bearbeitet, die Kuhlau componirte (A. M. Z. XXX S. 540).

spiel, auch verheißen sie, daß „drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise", sie als Führer umschweben werden[13].

In der Burg Sarastro's wird Pamina, welche sich den lüsternen Zumuthungen ihres Aufsehers und Peinigers, des Mohren Monostatos, durch die Flucht hat entziehen wollen, von diesem wieder zurückgebracht und gefesselt. Papageno schleicht sich herein, er erschrickt vor dem Mohren wie dieser vor dem gefiederten Menschen, beide laufen vor einander fort. Als Papageno sich wieder hereinwagt, findet er Pamina allein und berichtet ihr, daß Prinz Tamino mit ihm im Auftrag seiner Mutter gekommen sei um sie zu befreien, und freudig eilen sie ihn aufzusuchen.

Bis hieher entspricht die Anlage im Wesentlichen den Voraussetzungen des Mährchens. Die Modificationen, welche im dramatischen Interesse mit Personen und Situationen vorgenommen sind, lassen doch eine dem Gange des Mährchens entsprechende Entwickelung erwarten. Als aber Schikaneder soweit in seiner Bearbeitung vorgeschritten war, erfuhr er, daß auf dem Leopoldstädter Theater, das ihm auch sonst vielfache Concurrenz machte, eine nach demselben Mährchen bearbeitete Oper zur Aufführung bereit sei.

Im Jahr 1781 hatte Marinelli sein neuerbautes Theater in der Leopoldstadt eröffnet[14]. Er gab dort auch Opern, unter denen das Sonnenfest der Braminen großen Zulauf fand, und nachdem die deutsche Oper des Nationaltheaters ihre kurze Blüthezeit gehabt hatte, konnte das Vorstadttheater mit Erfolg eine Concurrenz unternehmen. Allein das eigentliche Element dieses Theaters war die Volksposse. Der Komiker Laroche hatte die Rolle des Kasperl, der in gerader Linie vom Hanswurst abstammte, geschaffen, und man wurde nicht satt ihn in den verschiedensten Situationen seinen derben Spaß treiben zu sehen, wobei ein guter Theil des Hanswurst-Repertoires in zeitgemäßer Umgestaltung wieder ins Leben gerufen wurde. Wie früher Hanswurst mit Hexen und Zauberern vielfach in Berührung getreten war, so wurde nun auch Kasperl in diese Gesellschaft gebracht, die nur durch den von Frankreich aus und besonders durch Wieland verbreiteten Geschmack für orientalische Feenmährchen eine etwas andere Färbung erhielt. In diesen Kasperliaden spielte nun auch das Volkslied seine Rolle, und aus bescheidenen Singspielen, wie Kasperl's Ehrentag, Feenmährchen von Hensler (1789), wo der Antheil der

13 Diese drei hülfreichen Knaben mit ihren Sprüchen sind aus einem anderen Mährchen im dritten Theil des Dschinnistan „die klugen Knaben" entlehnt.

14 Devrient Gesch. der deutschen Schauspielkunst III S. 141 ff. A. M. Z. XXIV S. 265 ff. Meyer L. Schröder I S. 359 f.

Musik sich auf einige kleine Chöre und die Begleitung bei den Erscheinungen überirdischer Wesen beschränkte, wurden allmählich komische Zauberopern. Das Leopoldstädter Theater besaß seit 1786 an Wenzel Müller[15] einen fruchtbaren Componisten, der für die volksmäßige lustige Musik etwas ähnliches leistete, wie Laroche als Schauspieler. Mit seiner Musik wurde am 3. März 1791 Kasper der Vogelkrämer von Hensler und am 8. Juni Kasper der Fagottist oder die Zauberzither, „ein Maschinen-Singspiel in drei Aufzügen" aufgeführt, wozu der Schauspieler Joach. Perinet[16] den Text nach Lulu bearbeitet hatte.

Im Gange der Handlung folgt das Stück dem Mährchen, welches im Dialog soweit es irgend anging wörtlich benutzt ist, ziemlich genau; nichts desto weniger ist es eine Travestie desselben, so daß der Text der Zauberflöte dagegen gehalten eine entschiedene Souveränetät behauptet.

Prinz Armidoro, dem Kaspar Bita als Diener beigegeben ist, verirrt sich auf der Jagd zur Fee Perifirime, welche sie zum Zauberer Bosphoro entsendet und dem Prinzen eine mit den Kräften der Zauberflöte ausgerüstete Zither verleiht, Kaspar aber durch einen kleinen Geist Pizichi, der wiederholt als Helfer in der Noth erscheint, ein Zauberfagott überreichen läßt, das zu höchst bedenklichen Späßen Veranlassung giebt. Die Zauberkraft des Ringes, welche den Prinzen bald als Greis bald als Jüngling erscheinen läßt, ist sehr naiv benutzt, indem nur an die Phantasie des Zuschauers appellirt wird die Wirkung je nach Bedürfniß vorauszusetzen. Dem Zauberer ist ein Dickwanst Zumio gesellt, der die Mädchen beaufsichtigt und in Palmire, die Gespielin der schönen Sidi, verliebt ist, welche später zu Kaspar in ein ähnliches Verhältniß tritt. Nachdem Armidoro und Kaspar durch ihre Zauberinstrumente die Zuneigung Bosphoro's und Zumio's erworben und in die Burg Eingang gefunden haben, gewinnen sie die Liebe der Mädchen, aber nicht ohne Mißtrauen und Eifersucht bei den Männern zu erregen, die sich ihrer zu entledigen suchen um die Instrumente in ihren Besitz zu bekommen. Aus einem Sturm, den Bosphoro's Geister bei einer Wasserfahrt erregen, rettet sie Perifirime; der Versuch sie zu vergiften mißlingt durch Pizichi's Warnungen; endlich werden beim Abendessen alle durch die Zauberinstrumente eingeschläfert und Armidoro bemächtigt sich des Feuerstahls, der ihm die Geister unterthänig macht, worauf Perifirime erscheint, Bosphoro bestraft und die Liebenden in ihren Palast zurückführt.

Abgesehen von Kaspars drastischen Späßen fehlt es nicht an effectvollen Situationen verschiedenster Art, durch welche für die Schaulust

15 Riehl musik. Charakterköpfe I S. 3 ff.
16 Castelli Memoiren I S. 111 f.

nicht minder als für die Lachlust gesorgt ist, zum Theil geben sie auch zu größeren Musikstücken Veranlassung. So wird die Oper mit einem großen Jägerchor eröffnet und der erste Act schließt damit, daß das Gefolge des Prinzen, das ihn ängstlich sucht und ruft, durch mancherlei Zauberspuk geängstigt wird; das Spinnerlied, die Wasserfahrt mit dem Ungewitter, die mit Zumio Ball spielenden Geister sind musikalisch nicht undankbare Situationen. Der Componist erhebt sich freilich nicht oft über das Niveau des Textes. In einigen Liedern und Walzern hat er den derben Volkston nicht übel getroffen ohne doch den frischen Humor zu erreichen, der ihm sonst nicht selten geglückt ist; überall wo die Musik einen höheren Schwung nehmen müßte, um den Hörer über die Misere des Stücks herauszuheben, bleibt sie trivial im Ausdruck und in der technischen Behandlung. Dabei macht sie durch Anwendung großer Formen in Bravurarien und namentlich in der reichlichen Verwendung der Instrumentalmittel Prätensionen ohne entsprechende Wirkung. Trotz aller Mängel, oder vielmehr wohl zum guten Theil durch dieselben trafen Stück, Musik und Darsteller den Geschmack des Publicums vollkommen, die Oper machte außerordentliches Glück und erlebte in wenigen Jahren 125 Vorstellungen. Die nächste Folge war, daß im Jahr 1792 Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten von Perinet und Wenzel Müller auf die Bühne kam, ähnlichen Zulauf fand und vom Verfasser „aus Dankbarkeit dem besten Publicum" gewidmet wurde.

Einem solchen Erfolg gegenüber konnte Schikaneder nicht mit einer Oper auftreten, die denselben Inhalt hatte. Um von den bereits gemachten Vorbereitungen soviel wie möglich zu retten beschloß er die Pointe umzukehren und aus dem bösen Zauberer einen edlen Weisen zu machen, der Tamino für sich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. Diese neue Wendung wurde nun aber auch zugleich im Interesse der Freimaurerei benutzt. Durch die veränderte politische Richtung der Regierung unter Leopold II wurde dem Freimaurerorden die frühere Gunst entzogen, man fing schon an, ihn als ein Hauptorgan des politischen und religiösen Liberalismus zu verdächtigen. Eine Verherrlichung desselben von der Bühne herab durch eine Darstellung, welche die Symbolik seiner Gebräuche in ein glänzendes Licht stellte und die sittliche Tendenz seiner Ansichten rechtfertigte, konnte daher als eine liberale Parteidemonstration, die weder den Orden selbst noch einzelne Personen bloßstellte, sehr zeitgemäß erscheinen. Die Wirkung wurde dadurch nur erhöhet,

daß dem Eingeweihten die Befriedigung eines geheimen Einverständnisses, dem Ungeweihten neben reichlichem Sinnengenuß auch die Ahnung einer tieferen Bedeutung gewährt wurde[17]. Ob Schikaneder, der Freimaurer war[18], selbst diesen Gedanken faßte, ob vielleicht vom Orden aus Einfluß geübt wurde, ist nicht zu ermitteln; die Ausführung des Plans soll hauptsächlich von Joh. Georg Karl Ludw. Gieseke herrühren. Er war aus Braunschweig gebürtig, in Halle als Student relegirt und zu Schikaneder gekommen, auf dessen Theater er als Schauspieler und Chorist sein Leben fristete. Er versuchte sich auch als Schriftsteller, hatte schon den Text zu Wranitzky's Oberon gemacht und bereicherte auch später das Repertoire Schikaneders mit einer Reihe theils übersetzter theils eigener Stücke. Schikaneder, der bei seinen Stücken fremde Hülfe zu gebrauchen verstand[19], benutzte Gieseke's Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, setzte namentlich die Figuren Papageno's und Papagena's hinein, und nahm schließlich die Autorschaft für sich in Anspruch[20].

Wie weit nach der Abänderung des Plans auch mit dem ersten Theil Veränderungen vorgenommen sind, ist nicht anzugeben; im Einzelnen mag wohl retouchirt sein, wesentliche Verbesserungen sind nicht gemacht, sonst würden die auffallendsten Widersprüche entfernt worden sein. Denn mit dem ersten Finale finden wir uns in einer ganz neuen Welt.

Die drei Knaben führen Tamino in einen Hain, in welchem die Tempel der Weisheit, der Vernunft und Natur stehen, ermahnen ihn standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein und lassen ihn allein. Von einem Priester erfährt er, daß Sarastro im Weisheitstempel herrsche und Pamina aus edlen Gründen, die ihm aber noch ein Geheimniß bleiben müßten, ihrer Mutter entrissen habe, auch ihm werde alles klar werden

> sobald dich führt der Freundschaft Hand
> ins Heiligthum zum ew'gen Band.

---

17 Goethe sagt von seiner Helena (Gespr. m. Eckermann I S. 317): „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist".

18 Lewis Gesch. d. Freimaur. in Oesterreich S. 40.

19 Pater Cantes, Cooperator bei den Paulanern auf der Wieden, soll aus Liebhaberei die Gesänge zu Schikaneders Opern verfertigt haben (Monatschr. f. Theat. u. Mus. III S. 444).

20 Daß Gieseke den Hauptantheil an dem Text der Zauberflöte hatte, erfuhr Cornet aus dessen Munde (Die Oper in Deutschl. S. 24 f. Illustr. Familienbuch des öst. Lloyd II S. 19) und bestätigte mir auch Neukomm, der denselben als Schauspieler auf der Wieden gekannt hatte.

Nachdem unsichtbare Stimmen ihn getröstet und versichert haben, daß Pamina lebe, ergreift er vor Freuden seine Zauberflöte, deren Töne Thiere aller Arten heranlockt. Auf Papageno's Signal eilt er diesen aufzusuchen, der mit Pamina herbeikommt, aber von Monostatos und seinen Sclaven überrascht wird; da nimmt Papageno zu seinem Glockenspiel seine Zuflucht, das alle unwiderstehlich tanzen und singen macht. Kaum sind sie dadurch von ihren Aufpassern befreit, als unter einem feierlichen Marsch und Chor Sarastro auf einem von sechs Löwen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt. Pamina bekennt ihm knieend, daß sie vor den Liebesanträgen des Mohren habe fliehen wollen und bittet ihn um die Freiheit zu ihrer Mutter zurückzukehren; diese versagt ihr zwar Sarastro, aber er verzeiht ihr mit der moralischen Sentenz

ein Mann muß eure Herzen leiten,
denn ohne ihn pflegt jedes Weib
aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.

Indem führt Monostatos den von ihm eingefangenen Tamino herbei; sowie dieser Pamina erblickt, stürzt er auf sie zu und beide halten sich zärtlich umarmt. Zum Lohn werden dem Mohren wider sein Verhoffen „nur sieben und siebzig Sohlenstreich" von Sarastro zudictirt, der zugleich befiehlt die Fremdlinge in den Prüfungstempel einzuführen und ihre Häupter zu bedecken, damit sie erst gereinigt werden.

Wenn man hier noch die Spuren der alten Anlage erkennt — denn die Wirkungen der Zauberinstrumente, der böse Mohr, selbst der Löwenwagen gehören offenbar nicht ursprünglich in den Weisheitstempel —, so ist man im zweiten Act ganz auf freimaurerischen Boden versetzt.

Sarastro erklärt in der Versammlung der 18 (3×6) eingeweihten Diener der großen Götter Isis und Osiris[21], daß der tugendhafte Prinz Tamino an der Pforte des „Tempels" wandle und ins Heiligthum des „größten Lichts" zu blicken wünsche; er rühmt ihm auf die Frage der Eingeweihten Tugend, Verschwiegenheit, Wohlthätigkeit nach und dankt der Versammlung, die ihm durch dreimaliges Blasen in ihre Hörner zustimmt, gerührt im Namen der Menschheit. Denn wenn Tamino mit Pamina vereinigt zu den Eingeweihten gehöre, werde er das Vorurtheil, welches durch Blendwerk und Aberglauben besonders von ihrer Feindin, der Königin der Nacht[22], gegen sie erregt und ihren festen „Tempelbau"

21 Die wesentlichen Züge des Ceremoniels, auch die Prüfungen mit Enthaltsamkeit und Schweigen, das Wandeln durch Wasser und Feuer finden sich bei Apuleius im Bericht über Lucius Einweihung in die Mysterien der Isis (met. IX, 21 ff.). Bekanntlich hat man den Ursprung des Freimaurerordens auch in ägyptischen Mysterien gefunden und wenigstens in manchen Logen auch einzelnes Symbolische daher abgeleitet; vgl. Born im Journal für Freimaurer 1784 I 3. A. Berl. Litt.- u. Theater-Zeitg. 1783 S. 741 ff. Der Mystagog, v. e. echten Freimaurer. Osnabr. 1789.

22 Nicht allein der oft betonte Gegensatz zwischen Nacht und Licht, auch das Fernhalten der Frauen, die nicht nach „Wesen forschen sollen, die dem weiblichen

zu zerstören suche, zerstreuen und der Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein. Zwar macht ihn „der Sprecher" auf die Strenge der Prüfungen aufmerksam, er sei Prinz — „noch mehr, er ist Mensch", — er könne denselben erliegen — „dann ist er Osiris und Isis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir". Tamino und Papageno sollen in den Vorhof des Tempels eingeführt werden und der Sprecher soll kraft seines „heiligen Amts" als „Vertheidiger der Wahrheit" beide die Pflicht der Menschheit und die Macht der Götter erkennen lehren. Eine feierliche Anrufung an Isis und Osiris dem neuen Paar den Geist der Weisheit zu verleihen und sie in der Prüfung zu stärken und zu schützen schließt diese Scene, welche bis auf Ceremoniel und Schlagwörter freimaurerischen Charakter trägt.

Die **Prüfungen** beginnen, nachdem **Tamino** erklärt hat, daß er, von Freundschaft und Liebe getrieben, zu jeder Prüfung bereit sei um die Weisheitslehre und **Pamina** zu erwerben, **Papageno** um ein ihm ganz gleiches schönes Weibchen **Papagena** zu gewinnen sich gleichfalls zu einem Versuch verstanden hat. Vernehmlich wird darauf hingedeutet, daß in **Tamino** die edlere auf das Hohe gerichtete, in **Papageno** die beschränkte sinnliche Seite der menschlichen Natur ausgedrückt werde. Die erste Prüfung ist die der Schweigsamkeit. Kaum sind sie in der Finsterniß allein als die drei **Damen** der Königin der Nacht aufsteigen und ihre Furcht zu erregen suchen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, den der standhafte Tamino mit Mühe vom Plaudern zurückhält. Die Damen verschwinden auf den Ruf der Priester; der Sprecher belobt Tamino und verhüllt ihnen wieder das Haupt um „die Wanderschaft" (S. 94) fortzusetzen.

Monostatos findet **Pamina** schlafend im Garten und ist eben im Begriff sie zu küssen, als **die Königin der Nacht** erscheint, Pamina einen Dolch mit dem Befehl übergiebt sie an Sarastro zu rächen, der von Pamina's Vater bei dessen Tode den siebenfachen Sonnenkreis der Eingeweihten und mit ihm den Talisman aller Macht erhalten hat, welche sie zu erlangen gehofft hatte; nur durch Sarastro's Tod könne Pamina ihre Freiheit, Tamino's Leben und die Liebe der Mutter erlangen. **Monostatos**, der gelauscht hat, entwindet Pamina den Dolch und droht sie zu verrathen, wenn sie ihm nicht ihre Liebe schenken wolle; auf ihre Weigerung versucht er sie zu tödten, als **Sarastro** hinzutritt, Pamina befreiet und ihr verspricht, an ihrer Mutter die edelste Rache durch das Glück der Tochter zu nehmen.

Tamino und **Papageno** werden in eine Halle geführt, um dort schweigend zu harren, bis Posaunenton sie ruft. Papageno kann nicht umhin mit einer Alten zu schwatzen, die ihm ein Glas Wasser bringt und zu seinem Entsetzen ihn ihren Geliebten nennt; ein furchtbarer Donner er-

---

Geiste unbegreiflich sind" und nur unter der Führung weiser Männer ihre Bestimmung erreichen können, verräth freimaurerischen Charakter. Vgl. eine Vorlesung über den Nutzen der Geheimnisse, in einer Loge gehalten an die Frauen, warum diesen der Orden verschlossen und geheim bleiben müsse (Teutsch. Mercur 1786 III S. 59 ff.).

schreckt ihn und er erholt sich erst wieder, als die drei Knaben ihm einen reich bestellten Tisch bringen, indem sie unter erneuerter Warnung zu schweigen beiden Flöte und Glockenspiel zurückgeben. Während er ißt, kommt Pamina, welche Tamino's Schweigen für einen Beweis ansieht, daß er sie nicht mehr liebe, aber selbst durch ihre Klagen ihn nicht zum Reden bringt. Nach diesem Beweise von Standhaftigkeit wird er in die Versammlung der Eingeweihten geleitet, wo ihm Sarastro verkündet, daß er noch zwei gefährliche Wege zu wandeln habe; man führt Pamina herein um ihm das letzte Lebewohl zu sagen, und zu ihrem größten Schmerz verweigert er auch jetzt noch mit ihr zu sprechen.

Papageno wird nun vom Sprecher angekündigt, daß er zwar von der verdienten Strafe für sein Plaudern befreit werden, aber auch „das himmlische Vergnügen der Eingeweihten" nie fühlen solle. Damit ist dieser ganz zufrieden und wünscht sich nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen"; die Alte erscheint und verwandelt sich in die junge Papagena, um im selben Augenblick ihm entzogen zu werden.

Pamina, durch Tamino's angebliche Abneigung in tiefe Schwermuth versenkt, wird, da sie sich selbst erdolchen will, durch die drei Knaben zurückgehalten, welche sie Tamino zuzuführen versprechen. Dieser wird so eben von zwei geharnischten Männern mit der Anweisung

> Der welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden
> wird rein durch Wasser Feuer Luft und Erden;
> wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
> schwingt er sich aus der Erde himmelan.
> Erleuchtet wird er dann im Stande sein
> sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn

zu den Schreckenspforten geleitet um den gefahrvollen Weg durch Feuer und Wasser anzutreten, als Pamina herbeieilt, der nun gestattet wird mit ihm diese Prüfungen zu unternehmen, welche sie unter dem Schall der Zauberflöte glücklich bestehen und dann von den Eingeweihten im Tempel mit feierlichem Jubel begrüßt werden. Papageno aber trostlos über den Verlust seiner Papagena, die er vergebens herbeiruft, ist im Begriff sich zu erhängen, als die drei Knaben erscheinen und ihn an sein Glockenspiel erinnern, dessen Klang Papagena ihm wieder zuführt und durch ihren Besitz sein Glück vollständig macht. Indessen ist die Königin der Nacht mit ihren Damen von Monostatos geführt in das Heiligthum eingedrungen und verspricht demselben, wenn er ihr zum Sieg verhelfe, die Hand Pamina's; allein ein furchtbares Unwetter verjagt sie, Tamino und Pamina in priesterlicher Tracht werden durch Sarastro im Kreise der Eingeweihten vereinigt:

> die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
> zernichten der Heuchler erschlichene Macht.

Es ist nicht nöthig an diesem Opernbuch Kritik zu üben. Das geringe Interesse der Handlung, die Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten in den Charakteren wie in den Situationen liegen klar zu Tage, der Dialog ist trivial und der versificirte Theil elende Reimerei, die

durch einzelne Abänderungen nicht gebessert worden ist. Daneben läßt sich aber große Bühnengewandtheit nicht verkennen. Schikaneder verstand es das große Publicum durch Zusammenstellung und Abwechslung mannigfacher theatralischer Effecte zu spannen und zu unterhalten. Das beweist zu dem unerhörten lang andauernden und weit verbreiteten Beifall des Publicums das Zeugniß Goethe's[23], der zugab, daß die Zauberflöte „voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er im hohen Grade die Kunst verstanden habe durch Contraste zu wirken und große theatralische Effecte herbeizuführen", und bekanntlich sich mit einer Fortsetzung ernstlich beschäftigte[24]. Wenn auch unleugbar die Oper Mozarts Musik den Zauber verdankt, welchen sie damals wie heute über Jung und Alt, Gebildete und Ungebildete, mit dem Text[25], seinen Späßen und Geheimnissen und trotz derselben ausübt, so muß man doch zugestehen, daß das Stück, wieviel ihm auch zu einem dramatischen Kunstwerke fehlt, dem Componisten für musikalische Darstellung vielfache und dankbare Gelegenheit giebt[26]. Wie hoch oder wie gering man aber auch den Werth der freimaurerischen Ansichten, welche hier in die Mysterien der

23 Eckermann Gespräche mit Goethe III S. 17 f.
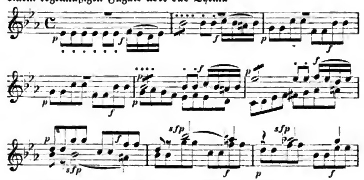
24 Goethe machte darüber Wranitzky (24. Jan. 1796) folgende Eröffnungen: „Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complizirten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der Zauberflöte schriebe; die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Uebertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationrn und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben". Er schreibt Wranitzky, daß es ihm sehr angenehm sein werde mit einem so geschickten Manne in Connexion zu kommen, und daß er gesucht habe „für den Componisten das weiteste Feld zu eröffnen und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz sich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden" (Orpheus 1841 S. 252. Vgl. Briefw. zw. Schiller u. Goethe 468 ff. m. Zelter I S. 16 f. II S. 93 f. 166).

25 Herder hebt die unverkennbare Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsterniß als einen Hauptgrund des großen Erfolges der Zauberflöte hervor (Adrastea II S. 284).

26 Reichardt schreibt an Tieck (17. März 1812): „So sind tausend Zwitter und Ungeheuer entstanden, an denen sich die Tonkunst ausgebildet und fast vollendet hat. Daß Mozart das Höchste darin leisten konnte, hat er wirklich dem Schikaneder und Consorten zu danken. Ohne die Zauberflöte und Don Juan hätten wir keinen ganzen Mozart" (Briefe an L. Tieck III S. 110).

Isis „hineingeheimnisset“ sind[27], anschlagen mag, für Mozart, den eifrigen Freimaurer, waren sie ohne Zweifel ein Motiv diese Partie mit tiefem Ernst aufzufassen. Die hohe Würde, der leuchtende Glanz, wodurch die Musik die Symbolik dieser Mysterien verklärt hat, haben sicherlich in seiner innigen Hingebung an die freimaurerischen Ideen ihren Grund.

Einen für die Eingeweihten deutlichen Hinweis darauf gab er in der Ouverture[28] auf eine Art, die deutlich zeigt, wie er Anspielungen auf freimaurerische Symbolik und künstlerische Impulse zu unterscheiden wußte. Sie wird eröffnet durch ein kurzes Adagio, dessen feierliche Klänge die Erwartung einer bedeutenden Erscheinung von hohem Ernst erregen; die Posaunen, welche dem vollen Chor der Blasinstrumente zugesetzt sind, geben diesen Accorden einen Glanz und eine Fülle, wie man sie damals noch nicht gehört hatte. Das Allegro beginnt mit einem regelmäßigen Fugato über das Thema
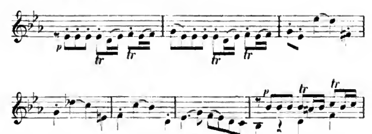


das im ersten Takte an Clementi's vor Kaiser Joseph gespielte Sonate (I, S. 637)



27 Deutungen im maurerischen Sinn geben L. v. Batzko (Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1794 S. 364 ff.), Daumer (Aus der Mansarde IV S. 5 ff.), [Zille] Die Zauberflöte, Text-Erläuterungen. Leipz. 1866. Eine lächerliche Beziehung auf die Revolution legte der Zauberflöte eine Flugschrift unter „Geheime Gesch. d. Verschwörungssystems d. Jacobiner in d. österr. Staaten“ o. O. 1795.
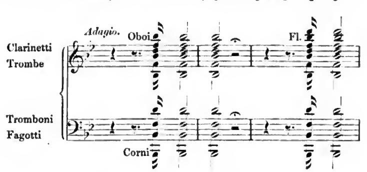
28 Die Partitur der Ouverture hat André, so daß die Abänderungen und Nachträge als solche zu erkennen sind, herausgegeben. Das Autograph der Oper, über welches Schnyder von Wartensee berichtet hat (N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 41 ff.), ist vollständig.

erinnert. Das mag eine bewußte oder unbewußte Reminiscenz sein. Aber auch in dem Thema einer Symphonie zu J. H. Rolles Cantate Lazarus Auferstehung (Leipz. 1779)
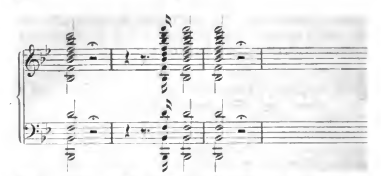


soll man auf den ersten Blick Anklänge an das Motiv unserer Ouverture erkennen[29], was mir nicht so scheint, während man darauf schwören möchte, daß Mozart diese Cantate nicht gekannt habe.

Nach dem regelmäßigen vierten Eintritt des ganzen Motivs beginnt ein freies Spiel mit einzelnen Theilen desselben und der Gegenmotive in den verschiedensten Nuancen des Ausdrucks, mit einer Leichtigkeit und Eleganz, welche keinen Gedanken an die contrapunktische Technik aufkommen läßt und nur die Vorstellung einer heiteren lebhaften Thätigkeit und eines wahrhaft leuchtenden Glanzes hervorruft. Nachdem mit einem wunderbaren Crescendo der Satz in der Dominante vollständig abgeschlossen ist, folgen von Pausen unterbrochen dreimal drei Accorde, nur von den Blasinstrumenten in mächtiger Steigerung vorgetragen[30]



29 Cäcilia XX S. 132 f.

30 Vgl. Marx Lehre v. d. musf. Kompos. IV S. 181 ff.



Es sind dieselben, welche nachher in der Versammlung der Eingeweihten ertönen, als Zeichen, daß Tamino aufgenommen und zu den Prüfungen zugelassen werden solle, und in demselben sehr markirten Rhythmus wird in den Freimaurerlogen durch Klopfen oder auf andere Weise das zur Prüfung angemeldete Mitglied begrüßt. Dadurch ist auch der wiederholt aufgeworfene Zweifel, ob nicht der zweite und dritte Accord zu binden sei, beseitigt[31], wie denn auch André im Vorbericht seiner Ausgabe darauf hinwies, daß dieses „dem profanen Publicum nicht verständliche" feierliche Einleitungsadagio „an welches sich gerade nur diese nunmehr gleichsam mystisch beginnende Bearbeitung anschließen konnte" durch die Bindung ganz entstellt werde. Noch schärfer hat Winter den Rhythmus accentuirt im Labyrinth, den zweiten Theil der Zauberflöte, dessen Ouverture mit den Accorden
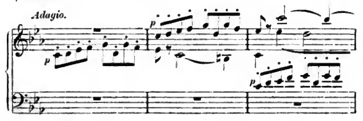


beginnt, welche ähnlich mehrmals wiederkehren.

Während der Musikalische in diesen Accorden nur den feierlich mahnenden Ruf hört, der auf das was kommen wird, die Aufmerksamkeit spannt, erinnern sie den Eingeweihten an die Prüfungen, welche der Aufzunehmende zu bestehen hat um zum Licht vorzudringen. In dem nun folgenden Allegro wird das erste Thema wieder aufgenommen, aber nicht in regelmäßiger Fugenform, sondern in ungemein kunstvoller contrapunktischer Behandlung der verschiedenen Motive meistens in der Engführung durchgearbeitet. Schon diese Form der thematischen Be-

31 Allg. Wiener Mus. Ztg. 1842 S. 521. Niederrh. Mus. Ztg. 1856 S. 68. 69 f. N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 41.
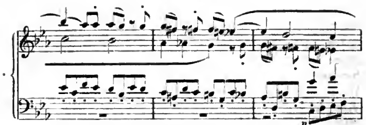
arbeitung macht den Eindruck eines kräftigen aber mit Schwierigkeit und Mühe ringenden Strebens; derselbe wird aber noch sehr durch die fast nur in Molltonarten sich bewegende und durch überraschende Wendungen den düstern Charakter fast bis zum Aengstigenden steigernde Harmonie verstärkt. Erst mit dem Eintritt der Haupttonart dringt die Klarheit wieder hervor, die sich dann allmählich zu dem prachtvollsten Glanze steigert, der zwar kurz vor dem Schluß durch einige frappante Schläge getrübt wird, aber nur um desto heller aufzuflammen, so daß man in einem wahren Lichtmeer zu schwimmen glaubt[32]. Mag der Contrapunktiker an diesem unübertroffenen Meisterwerk deutscher Instrumentalmusik die gelehrte Arbeit und die geistige Herrschaft die mit allen Mitteln der Technik spielt bewundern, mag der Freimaurer sich an der Feinheit erfreuen, mit welcher der mystische Gedanke in das musikalische Gewand eingekleidet ist: der Triumph des genialen Künstlers ist es ein Kunstwerk geschaffen zu haben, welches von der Gelehrsamkeit der Arbeit und dem Tiefsinn der Gedanken ganz abgesehen, als ein musikalisches Ganze auf den musikalischen Sinn unwiderstehlich wirkt, ihn zu angeregter Thätigkeit belebt und zu einer freudigen heiteren Klarheit erhebt[33].

Daß Mozart die strenge musikalische Form in der Absicht gewählt habe um auf den Ernst hinzudeuten, mit welchem er die Tendenz dieser Oper auffaßte, geht auch daraus hervor, daß er sie bei dem feierlichen Moment der Prüfung wieder anwendet. Das Auftreten der geharnischten Männer, welche Tamino die oben mitgetheilten Worte, die als Inschrift in eine Pyramide eingegraben sind, einschärfen, ehe er seinen gefährlichen Weg durch die Elemente antritt, wird nach einigen feierlichen einleitenden Takten durch einen imitirten Satz der Saiteninstrumente



32 Mit gutem Grund kommt auch Ulibicheff, der dieser Ouverture eine ausführliche Betrachtung gewidmet hat III p. 400 ff.), immer wieder auf die Vorstellung von Licht und Glanz zurück, welche unwiderstehlich durch dieselbe im Hörer hervorgerufen wird, wie dies unzweifelhaft von Mozart beabsichtigt war.

33 In Kochs Journal der Tonkunst (1795 I S. 103), wird Klage geführt,



angekündigt, welcher in stetiger Durchführung als figurirte Begleitung zu dem Gesang der Männer beibehalten wird. Der Cantus firmus aber, welchen beide im Einklang in der Octave, unterstützt durch Flöte, Oboe, Fagotts und Posaunen, vortragen, ist die alte Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel sieh darein"[34] unverändert bis auf die Theilung der halben Noten in Viertelnoten, wo es der Text verlangte, und die von Mozart hinzugesetzte Schlußzeile[35]. Mozart lernte die Melodie ohne Zweifel aus Kirnberger kennen, wo sie oft als Beispiel angewendet und zweimal als Cantus firmus bearbeitet ist[36]. Dies kann man daraus abnehmen, daß dort wie bei Mozart die Anfangsnote der zweiten Zeile um eine Terz erhöhet ist und daß ein von Mozart mit eingeflochtenes Motiv an ein von Kirnberger bei der Bearbeitung des Chorals „Es woll uns Gott genädig sein" benutztes
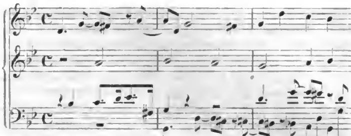
---

daß man „noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte die Fuge, dieses höchste Meisterstück der Kunst vor einer Oper paradieren sehe, die halb komisch und halb ernsthaft sein soll und in welcher, um vermuthlich im ernsthaften Theile derselben das Wunderbare recht handgreiflich zu machen Narren und Weise mit dem Thierreich und allen Elementen gepaart ein Chaos bilden und in einer, die Dichtkunst unserer Zeit entehrenden Einkleidung sowohl dem guten Geschmack als selbst der gesunden Vernunft den Krieg ankündigen".

34 Auf die Anwendung der alten Choralmelodie hat zuerst Rochlitz aufmerksam gemacht, nur nennt er den Choral „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" (A. M. Z. I S. 148 f. vgl. S. 179, wo er den Irrthum verbessert), sowie Gerber (N. Lex. III S. 496) „Christ unser Herr zum Jordan kam" angiebt, und Zelter (Briefw. III S. 415. IV S. 354) „Wenn wir in höchsten Nöthen"; Verwechslungen, die wohl erklärlich und öfter berichtigt sind (Cäcilia VIII S. 134. A. M. Z. XLVIII S. 481).

35 Die von Mozart behandelte uralte Melodie ist dem Liede „Ach Gott vom Himmel sieh darein" schon seit 1524 eigen (Winterfeld evang. Kirchengesang I Beil. 14. II S. VII. Tucher Schatz des evang. Kirchengesanges Mel. 236).

36 Kirnberger Kunst d. reinen Satzes I S. 237 ff.



offenbar erinnert[37]. Daß ihn die Melodie als Cantus firmus zu contrapunktischer Bearbeitung anzog beweist ein Skizzenblatt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien, welches den Anfang einer anderen vierstimmigen Bearbeitung desselben enthält, die sich noch enger an Kirnberger anschließt (Notenbeil. XVII). Nach Al. Fuchs[38] war dies das erste von Mozart zur Oper entworfene Musikstück, womit wohl nur gesagt sein kann, daß er eine fertige contrapunktische Arbeit dafür benutzt habe. In der Originalpartitur ist der Satz zwar im Zusammenhange des ganzen Finale fortgeschrieben, aber man kann an der anfangs zierlichen, immer flüchtiger werdenden Handschrift deutlich sehen, daß er nach einer fertigen Skizze abgeschrieben ist[39]. Auch wer die contrapunktische Kunst, mit welcher dieser Satz gearbeitet ist, nicht bewundern kann[40] und nicht ahnt, daß er eine alte Kirchenmelodie hört[41], wird den Eindruck einer ernsten auf ein dunkles Geheimniß hinweisenden mystischen Feierlichkeit empfangen, und eben diese durch die dramatische Situation verlangte Wirkung hat Mozart mit diesen musikalischen Mitteln aufs glücklichste erreicht.

Ueberhaupt hat Mozart der Musik, welche sich auf die Mysterien und die Eingeweihten bezieht, einen eigenthümlichen Charakter von Feierlichkeit zu geben, und diesen bei sehr mannigfacher Nuancirung von mildem Ernst bis zu leuchtender Verklärung mit merkwürdiger Consequenz festzuhalten gewußt. In dieses Gebiet gehören auch die drei Knaben, welche, obgleich von der Königin der Nacht ausgesendet, im Verlauf der Handlung sich als die sichtbaren Genien des

37 Kirnberger a. a. O. I S. 243. Vgl. Stadler Nachr. S. 12 f.

38 Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58.

39 Zwei Choralmelodien „O Gottes Lamm" und „Als aus Egypten" mit theilweis beziffertem Baß sind vielleicht für ähnliche Zwecke von Mozart auf einem Blatt (343 K.) notirt.

40 Vgl. Marx Lehre v. d. mus. Kompos. II S. 536 f. 568.

41 Ob in der Wahl dieses Liedes noch eine besondere Freimaurerweisheit steckt kann ich nicht sagen; bemerkenswerth scheint, daß auch in der maurerischen Trauermusik ein figurirter Cantus firmus angebracht ist (S. 99).

Geheimbundes erweisen. Bereits im Quintett (6) nimmt die Musik bei der Ankündigung des Geleits, das sie Tamino und Papageno geben werden, einen fremdartigen Ausdruck an, zu welchem der harmonische und rhythmische Bau[42] ebenso wie die Instrumentation zusammenwirken, der auf die wirkliche Erscheinung derselben hindeutet. Der marschähnliche Satz, mit welchem sie zu Anfang des ersten Finale Tamino zu den Pforten des Heiligthums führen, erfüllt die dadurch erregten Erwartungen vollständig. Schon die Klangwirkung ist eine ganz außerordentliche. Die hellen Knabenstimmen, von den Saiteninstrumenten ohne Contrabässe unterstützt, werden durch die vollen, leise angeschlagenen Accorde der Posaunen und gedämpften Trompeten und Pauken getragen und ein lang ausgehaltenes g der Flöten und Clarinetten breitet ein mildes Licht wie einen Nimbus über das Ganze. Die dreifache Mahnung „sei standhaft, duldsam und verschwiegen", welche von den festen gehaltenen Tönen der Blasinstrumente nachgerufen wird, steigert den feierlich bewegten Marsch, dessen Rhythmus sie unterbricht, zu hoher Würde und Kraft; die wenigen Takte, welche Tamino singt, lassen den ganz ungewöhnlichen Charakter dieser Erscheinung noch mehr hervortreten, und mit der Wiederholung des Gesanges der Knaben wird der schon gewonnene Eindruck einer höheren Welt, in der wir uns bewegen sollen, nur lebhafter und fester. Eine solche Einleitung war nöthig um dem nun folgenden langen Recitativ, in welchem Tamino in seinem Vorurtheil gegen Sarastro's Weisheit und Tugend durch den einen der eingeweihten Priester allmählich erschüttert und zweifelhaft gemacht wird, die rechte Grundlage und Haltung zu geben. In dem lebendigen, echt dramatischen Ausdruck, der die Gegensätze eines bewegten Gesprächs scharf bezeichnet und dabei doch den Grundton eines ruhigen Ernstes festhält, welchen die ganze Umgebung, die würdige Gestalt des Priesters verlangen, sucht dieses Recitativ seines gleichen. Den Höhepunkt erreicht ihre Unterredung in der tröstlichen Verheißung des Priesters, die Decke werde schwinden,

so=bald dich führt der Freundschaft Hand ins Hei=ligthum zum ew'gen Band

welche noch zweimal von unsichtbaren Männerstimmen und Posaunenaccorden gehoben, wiederkehrt. Der Ausdruck von Feierlichkeit, in

42 Die Aehnlichkeit, welche C. F. Becker (Hausmusik S. 37) mit einem Satz aus Joh. Kuhnaus 1696 erschienenen frischen Clavierfrüchten finden wollte, ist von Faißt (Cäcilia XXV S. 150) als illusorisch nachgewiesen.

dem sich die Gefühle der Rührung und Erhebung vereinigen, entspricht der Bedeutung eines Orakelspruchs, wie er hier verkündet wird. Das Bedürfniß einer musikalischen, zum Abschluß führenden Steigerung fällt auch hier mit der dramatischen Situation wie mit der unverkennbaren mystischen Symbolik vollständig zusammen. Indessen wird man hier nur bis an das Portal des Tempels geführt; Tamino ist, durch die Versicherung daß Pamina lebe getröstet und neu belebt, von der Weisheitslehre der Eingeweihten noch weit entfernt und nur von dem Gefühle seiner Liebe durchdrungen. Sowie er dieses lebhaft und innig ausspricht, wird der musikalische Ausdruck der rein persönlichen Empfindung freier, leichter bewegt, und indem so zunächst der feierliche Ernst abgestreift wird, treten wir dem heiteren und jovialen Lebenselement unvermerkt wieder näher. Daß dabei auch die Zauberflöte ihre Rolle spielt und die lauschenden Thiere um Tamino versammelt ist ohne Zusammenhang mit der Situation wie mit der Symbolik des Stücks aus dem Mährchen stehen geblieben. Wahrscheinlich verdanken wir es nächst Mozarts Abneigung gegen die Flöte (I S. 392. 420), wohl auch dem Maaße der Virtuosität des Tenoristen Schack, der selbst Flöte blies, daß die Flöte als Soloinstrument nur sehr bescheiden sich geltend macht; was auch dadurch bedingt war, daß Tamino selbst auf der Flöte spielen soll, diese also nur in den Pausen des Gesanges sich vernehmen lassen kann. Hier ist es eine liedartige Cantilene, zu welcher die Flöte die mäßig verzierten Vor- und Zwischenspiele übernimmt; später während des Aufenthalts in dem dunklen Gewölbe hat Mozart das Flötenspiel ganz der Fantasie des Flötisten anheimgegeben. Während der Feuer- und Wasserprobe bläst die Flöte die Melodie eines feierlichen langsamen Marsches, welcher durch die eigenthümliche Begleitung leise angeschlagener Accorde der Posaunen, Hörner, Trompeten und Pauken einen wunderbaren, fast unheimlichen Charakter bekommt[43].

Die drei Knaben treten der durchgehenden Zahlensymbolik gemäß dreimal auf. Nachdem sie Tamino eingeführt haben, erscheinen sie ihm und Papageno, die im dunklen Gewölbe schweigend harren, und bringen ihnen zum Trost und zur Erquickung nicht nur die Flöte mit dem Glockenspiel, sondern auch Trank und Speise. Demgemäß ist auch die musikalische Charakteristik leichter und heiterer. Mozart hat sich, da er den läppischen Worten nichts entnehmen konnte, an die Vorstel-

43 In dieser eigenthümlichen Zusammenstellung erkennt man eine Reminiscenz an die Stücke für Trompeten und Flöten, welche Mozart einst in Salzburg geschrieben hatte (I S. 313).

lung einer lustigen lieblichen Erscheinung gehalten und einen kurzen Satz (17) von außerordentlicher Grazie und Anmuth geschaffen, dessen herzlicher Gesang durch die zierliche Violinfigur wie beflügelt wird.

Die dritte Erscheinung hat wiederum einen feierlicheren Charakter. Die Knaben verkündigen (22) daß bald „der Aberglaube schwinden und der weise Mann siegen werde". Der musikalische Ausdruck nähert sich im Charakter der Melodie und des Rhythmus dem ersten Satz, die Instrumentation ist wie es sich hier schickt weniger glänzend, aber die Klangfarbe der combinirten Clarinetten, Hörner und Fagotts hat eine ganz bestimmte Bedeutsamkeit erhalten[44]. Ihre Aufgabe ist Pamina vom Selbstmorde zurückzuhalten und zu trösten; indem sie dadurch in den Fortgang der Handlung verflochten werden, treten sie nothwendig aus dem geschlossenen Zauberkreis allegorischer Gestalten heraus und müssen sich vermenschlichen, wozu noch die musikalische Forderung hinzutritt, daß sie sich der Pamina unterzuordnen haben. Im Verlauf dieser Scenen stimmen sie daher ihren eigentlichen Charakter um etwas herab um ihn biegsamer, beweglicher zu machen. Mit richtigem Takt hat Mozart es verschmäht an einer bestimmten äußerlichen Charakteristik der Knaben streng festzuhalten, er folgt vielmehr hinsichtlich der Ausdrucksmittel ganz frei der Bewegung der Situation, läßt aber an geeigneter Stelle ihre Eigenthümlichkeit scharf hervortreten. Pamina wird dagegen von dem Augenblick an, wo sie dem Zureden der Knaben nachgiebt, ihnen näher gerückt, und so erhält das Ensemble, mit welchem diese Scene schließt, einen gehobeneren, edleren Ausdruck als den der rein subjectiven Empfindung ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten.

Eine erhebende Feierlichkeit anderer Art spricht sich in den Scenen aus, in welchen Sarastro und die Eingeweihten ihr Wesen treiben. Im ersten Finale, wo alles einen exoterischen Charakter hat, wird erst darauf hingedeutet. Der Marsch und Chor, mit welchem Sarastro empfangen wird, der Schlußchor, welcher seine Tugend und Gerechtigkeit preist, verbinden mit einem leuchtenden Glanz Kraft und Würde; ihnen entsprechen die Chöre, in welchen zum Schluß Tamino und Pamina nach überstandenen Prüfungen willkommen geheißen und der Sieg der Stärke gepriesen wird, den Schönheit und Weisheit krönen. Sie prägen den Charakter einer aus edlem und kräftigem Streben hervorgehenden, ge-

44 Nicht ohne Absicht begleiten sie in dem Recitativ des ersten Finales Tamino's Worte „der Lieb' und Tugend Heiligthum", wo Mozart anfangs Flöten gewählt, dann aber mit Clarinetten vertauscht hat, die erst hier wieder eintreten.



hobenen festlichen Stimmung aus, wie dies auch die Textworte anzudeuten suchen. Ueber die damals gewöhnlichen leichten Opernchöre erheben sie sich mehr noch als durch Umfang und Behandlungsweise durch die Würde des Ausdrucks, welcher die reiche Instrumentation, namentlich das Hinzutreten der Posaunen, einen, damals der Oper fremden Charakter von Feierlichkeit und Pracht verleiht. Dennoch treten sie in keiner Weise aus dem Rahmen der Oper heraus, nirgends geht das Bestreben über dieselbe hinaus auf ein Höheres hinzudeuten so weit, daß die Grenzen des Kunstwerks überschritten würden. Auf die Analogie mit den Chören zu König Thamos ist schon hingewiesen (I S. 549). Diese sind als selbständige Musikstücke in großer Ausführlichkeit behandelt, während hier außer der reiferen und höheren Formenschönheit auch die knappe Concentration der Kraft den vollendeten Meister zeigt.

Der esoterische Charakter der Mysterien kommt im zweiten Act zur Geltung. Ein feierlicher sanfter Marsch (10) leitet die Versammlung der Geweihten auf die würdigste Weise ein. Man erzählt, daß Mozart einem Bekannten auf den Vorwurf, dieser Marsch sei aus Glucks Alceste (I sc. 3) gestohlen, lachend erwiedert habe, das sei ja nicht möglich, da er in dieser noch stehe. Auf solche Art mochte er wohl einen Zudringlichen abfertigen. Die Aehnlichkeit mit diesem wie mit dem letzten Marsch in Idomeneo (25) beruht wesentlich auf dem treffenden Ausdruck der verwandten Stimmung. Die eigenthümlichen Momente in der Fassung derselben erscheinen aber als eine neue, durchaus originale Schöpfung. Eine ahnungsvolle, von einer milden Wehmuth angehauchte Stimmung, die sich zum Schluß energisch erhebt, durchdringt diesen wundervollen, schon durch seine Klangfarbe rührenden Satz. Der weiche, gedämpfte Klang der Bassethörner mit den Fagotts wird durch eine Flöte heller und milder, während die vollen Accorde der Hörner und Posaunen ihm Macht und Fülle geben; die Saiteninstrumente binden diese Elemente zur Einheit. Dieselbe Klangfarbe um einige Nuancen tiefer schattirt — indem die Flöte weggelassen ist und von den Saiteninstrumenten nur Bratschen und Violoncells angewendet sind — rückt das darauf folgende Gebet (11) an Isis und Osiris in eine geheimnißvolle Dämmerung, aus welcher die einfache, ernst innige Melodie der kräftigen Baßstimme eindringlich tröstend hervorklingt. Bei der bekräftigenden Wiederholung des Schlußsatzes durch den Männerchor ist es von unbeschreiblicher Wirkung, wenn der charakterische Gang des Sarastro



eine Octave höher in die Mittelstimme verlegt erscheint. Die ernste, wahrhaft religiöse Fassung dieses Gebets zeigt, in welchem Sinne Mozart, der Gott für das Glück dankte durch die Freimaurerei den Tod als den Schlüssel zur wahren Glückseligkeit kennen zu lernen (S. 11), diesen Symbolen und Aussprüchen eine höhere Bedeutung beilegte.

Das Duett der beiden Priester (12), welches vor Weibertücke warnt, hält sich nicht auf gleicher Höhe, und nimmt erst in den Schlußtakten „Tod und Verzweiflung war sein Lohn", einen imposanten Charakter an. Hier konnten die Worte nicht mit Gravität vorgetragen werden ohne geradezu komisch zu werden; Mozart hat sie deshalb als einen freundschaftlichen Rath behandelt, nicht als priesterlichen Ausspruch.

Dagegen hat der zweite Priesterchor (19), welcher Tamino nach überstandner erster Prüfung begrüßt, ganz die hohe Würde und Feierlichkeit des ersten; wenn gleich Zweifel und Sorge jetzt beseitigt sind, so ist doch diese ruhige Zuversicht noch weit entfernt von der jubelnden Freude, mit welcher der Sieger am Ziel begrüßt wird. Die freudig bewegte Stimmung erhält durch die männlich ernste Fassung einen Charakter von Reinheit und Hoheit, der in anderer Weise klärt und erhebt als das innige Mitgefühl im ersten Chor. Die Instrumentation ist zweckgemäß modificirt. Posaunen und Hörner halten den Ton des Imposanten fest, der durch Trompeten, Flöten und Oboen statt der Bassethörner heller und glänzender wird, während ihm die vorwiegend tiefe Lage der Saiteninstrumente Kraft und Ernst geben. Auch die angemessene Kürze dieses Chors wie aller Musikstücke, welche diesen feierlich mystischen Ton anschlagen, bewährt Mozarts Einsicht. Sie machen einen mächtigen Eindruck und befriedigen die angeregte Stimmung, ohne durch zu lange Anspannung zu ermüden und den Reiz der ungewöhnlichen Charakteristik abzustumpfen.

Sarastro legt zwar seine hohenpriesterliche Würde nie ganz ab, aber er kehrt auch die gemüthliche Seite hervor, wie denn gleich bei seiner ersten Erscheinung im Finale das Väterliche vorwiegend hervortritt. Ihren eigentlichen Ausdruck erhält diese gemüthliche Natur in der Arie (16) „In diesen heiligen Hallen", bei der man wie bei manchem anderen Stück der Zauberflöte erst vergessen muß, wie oft man sie hat mißhandeln hören, um sich den ursprünglichen Eindruck rein zu verge-

genwärtigen. Schon der einfache Charakter der Instrumentation, die leichte Behandlung einer liedartigen Cavatine beweist, daß es hier nicht auf feierliche Priesterwürde angelegt ist[45]: der väterliche Freund spricht, von dem Gefühl edler Menschlichkeit bewegt, tröstende Worte zu dem jungen Mädchen, das ihm vertraut. Mozart, der überzeugt war, daß der Freimaurerorden in der That zu echter Menschenliebe und wahrer Freundschaft leite, hat nicht die erbauliche Predigt des Textes in Musik gebracht, sondern mit aller Wärme und Innigkeit dem edlen und hohen menschlichen Gefühl, auf welches er sie in seinem Herzen zurückführte, einen einfach schön künstlerischen Ausdruck gegeben.

Dem herrlichen Terzett (20) giebt Sarastro's Theilnahme die eigenthümliche hohe Ruhe bei einer lebhaften Situation, die übrigens, wie wenige sonst in dieser Oper, wahrhaft dramatisch und musikalisch angelegt ist. Pamina wird hereingeführt um von Tamino, ehe er die letzten schweren Prüfungen antritt, Abschied zu nehmen. Auch dies ist eine Prüfung, denn ihrer Aufregung soll er eine Zurückhaltung entgegensetzen, welche sie als Mangel an Zärtlichkeit schmerzlich empfindet, und selbst dadurch darf er sich nicht hinreißen lassen; zwischen ihnen steht Sarastro tröstend und an die Pflicht mahnend, wie eine höhere Macht, die beider Geschick lenkt[46]. Die Aufgabe, diese widerstrebenden Elemente des leidenschaftlichen Schmerzes, des tiefen durch festen Willen bezwungenen Gefühls, der unbeugsamen ernsten Mahnung zu einem Ganzen zu verschmelzen, hat Mozart gelöst, indem er für das theilnehmende Mitgefühl, welches alle drei verbindet, einen musikalischen Ausdruck fand, der alles durchdringt, wie das belebende Blut durch aller Adern strömt und in jeder Bewegung als das treibende Element erscheint. Die Contraste scharf hervorzuheben war die leichtere Aufgabe. Pamina und Sarastro stehen einander schroff gegenüber, Tamino, der Situation gemäß bald dieser bald jener Seite mehr zugewandt, bildet eine natürliche Vermittelung; es ist musikalisch äußerst günstig, daß auch das Verhältniß der Stimmen diesen Bedingungen so genau entspricht, wie der naturgemäße Fortschritt der Empfindungen der Forderung einer musikalischen Steigerung. Daß nun für jede Nuance immer der treffendste Ausdruck durch die einfachste oder künst-

45 Dies will ein Aufsatz über das Charakteristische der Tonarten darin nachweisen (A. M. Z. XXVII S. 228).

46 Die letzten Worte, welche Mozart an seine Frau nach Baden schrieb, waren mit Anspielung auf dieses Terzett: „Die Stunde schlägt — leb wohl — wir sehen uns wieder".

lichere musikalische Form wie von selbst sich einstellt, daß der Zuhörer sich forttragen läßt in dem Gefühl, als finde seine eigene Empfindung dort ihren wahren Ausdruck, das ist der schönste Beweis tiefer Auffassung und vollendeter Darstellung. Die von Mozart hier angewendeten überaus einfachen Orchestermittel zeigen, wie viel er mit wenigem auszurichten vermochte, in dem richtigen Gefühl, daß der Ausdruck eines rein psychischen Vorganges eines besonderen Colorits nicht bedürfe; besonders die so einfache durchgehende Begleitungsfigur, welche die in der Situation herrschende unruhige Bewegung wunderbar wiedergiebt[47]. Sie kann auf den ersten Blick gewöhnlich erscheinen, aber in der tiefen Lage von Bratschen, Violoncells und Fagotts vorgetragen (S. 123), hat sie eine außerordentliche Macht und drückt athemloses Treiben mit schlagender Wirksamkeit aus[48].

Die Partie des Sarastro bringt alle Mittel einer eigentlichen tiefen Baßstimme zur Geltung, wie man sie Franz Gerl, für den diese Rolle geschrieben ist, nachrühmte[49], der sich auch als Componist in Gemeinschaft mit Schack versuchte. Sie war nach einer anderen Seite hin eine neue Schöpfung wie die des Osmin. Hatte diese im Buffo der italiänischen Oper ein Vorbild gehabt, so ist Sarastro ohne eigentlichen Vorgänger, denn die Anstandsrollen, welche in der italiänischen Oper den Bassisten zufielen, sind damit so wenig zu vergleichen als Baritonpartien wie Almaviva und Don Giovanni. Die der Leidenschaft entgegengesetzte Würde und Ruhe des Weisen und des Herrschers, würde für die musikalische Darstellung wenig dankbar sein, wenn nicht Mozarts echt deutsche Natur auf die Quelle derselben im Gemüth zurückgegangen wäre. Denn der deutsche Charakter dieser stark hervortretenden Gemüthlichkeit, die einem hohen Idealismus so leicht Abbruch thut, wird durch die fremdartige Symbolik nicht wesentlich geändert. Für den schlichten, herzlichen Ausdruck dieser leidenschaftslosen, aber innigen Empfindung des Guten und Edlen, des Wohlwollens und Vertrauens, wie sie das Gemüth eines durch den Ernst des Lebens gereiften Mannes hegt, bildete Mozart das musikalische Organ in der
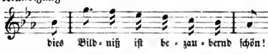
---

47 Mozart ließ, wie ein Ohrenzeuge berichtet (A. M. Z. XVII S. 571), das erste Achtel dieser Figur etwas markiren und nahm das Tempo des Terzetts beinahe noch einmal so schnell als man später, durch die Bezeichnung Andante moderato verleitet, es zu nehmen sich gewöhnt hat. Bei Mozart, wie bei älteren Componisten, ist Andante („in gehender Bewegung") keineswegs schlechthin Bezeichnung eines langsamen Tempos.

48 Siebigke giebt eine ausführliche Analyse dieses Terzetts (Mozart S. 38 ff.).

49 Meyer L. Schröder II, 1 S. 85 f.

kräftigen sonoren Baßstimme aus und gewann damit ein neues wesentliches Element der dramatisch-musikalischen Charakteristik.

Das Hineintragen der Freimaurer-Mysterien in das Mährchen hat auf die freie Bewegung der handelnden Personen keinen guten Einfluß geübt, besonders ist Tamino dadurch zu Schaden gekommen. Zwar tritt er gleich zu Anfang nicht eben heldenmäßig auf, allein er zeigt sich als einen lebhaft empfindenden Jüngling, der entschlossen ist durch Kampf und Gefahr dem Recht den Sieg und sich die Geliebte zu gewinnen. Nach dem ursprünglichen Gang der Handlung würde er nun auch Gefahren zu bestehen haben, in denen er Kraft und Muth beweisen muß; jetzt wird er auf eine uns nicht begreifliche Weise gleich zum Glauben an Sarastro bekehrt. Daß seine Prüfungen dann hauptsächlich im Schweigen bestehen ist für ihn als Tenoristen und Liebhaber gleich ungünstig, da es nun nicht einmal zu einem rechten Liebesduett kommt; der dunkle Keller wie das Wandeln durch Feuer und Wasser sind für den Zuschauer nicht sonderlich ängstigend, und das lobenswerthe Streben nach Tugend und Weisheit ist zu abstract um lebhaft zu interessiren. Und dennoch hat Mozart nach diesen farblosen Umrissen die lebenswarme Gestalt eines von jugendlicher Begeisterung für alles Edle erfüllten, in idealer Liebe erglühenden Jünglings mit Meisterhand gebildet. Gleich in der ersten Arie (4) ist der Ton angeschlagen, der durch das Ganze hindurchklingt. Daß beim Anblick eines schönen Frauenbildes die Liebe unwiderstehlich sich eines Herzens bemächtigt, das plötzlich zu einem neuen Leben erweckt wird, das mögen wir dem Wort des Dichters glauben; die Töne des Musikers, wenn er die rechten findet, tragen das Wunder in die Seele des Zuhörers, daß er es in sich mit erlebt. Und wie hat Mozart diese Töne getroffen. Nachdem das Orchester zweimal wie aufgeseufzt hat, strömt aus voller Brust wie eine beseligende Verkündigung



Aber dieser erste beglückende Eindruck ruft unruhige Gefühle hervor, Zweifel und sehnsüchtige Wünsche, deren Erfüllung ihm so sicher wird als das Gefühl welches ihn durchströmt. Die Entwickelung dieses einen starken Gefühls durch seine verschiedenen Momente bedingt die Form der musikalischen Darstellung, welche ganz einfach jeder einzelnen Wendung folgt, den Faden abbricht, wieder ansetzt, ohne in eine längere Melodie auszuströmen. Das ganze Stück ist eine einzige aus verschie-

denen ebenmäßig gebildeten Phrasen wohl gegliederte Cantilene, die sehr fein zum Schluß dieselbe melodische Wendung, welche nach den ersten Ausrufungen mit den Worten „mein Herz mit neuer Regung füllt" beruhigend eintritt, nachher mit den Worten „und ewig wäre sie dann mein" wieder aufnimmt. Diese freiere Gestaltung verlangte der freie Erguß einer plötzlich angeregten Empfindung, und die Reinheit und Fülle des zuerst in einer Jünglingsbrust erwachenden Gefühls der Liebe ist nie schöner und inniger ausgedrückt. Stürmische Leidenschaft, heiß verlangende Begierde sind dem noch von keiner Liebe berührten Jüngling fremd, und die Mäßigung, welche später als ein wesentlicher Charakterzug Tamino's hervortritt, erscheint naturgemäß schon hier. In dem schönen Recitativ spricht sich dann die ideale warme Begeisterung und der edle Sinn des verständigen Jünglings vollständig aus und der ruhigere Ausdruck der schon geläuterten Liebesempfindung vollendet das Charakterbild.

Benedict Schack, der erste Sänger des Tamino, war (geb. 1758) ein musikalisch wie wissenschaftlich durchgebildeter Mann. Er war ein guter Flötist und componirte für Schikaneders Gesellschaft, der er seit 1784 als Sänger angehörte, mehrere Opern. In Wien wurde er mit Mozart befreundet und verkehrte viel mit ihm. Wenn Mozart zu ihm kam um ihn zum Spazierengehen abzuholen, pflegte er sich, während Schack sich ankleidete, an dessen Schreibtisch zu setzen und in seine Opern hie und da hineinzucomponiren. Gerühmt wird seine schöne metallreiche biegsame echte Tenorstimme, sein auf vollkommene Kunsteinsicht gegründeter trefflicher Vortrag, während er durchaus kein Schauspieler war [50].

Das Liebesverhältniß erhält durch den weiteren Gang des Stücks, indem es in den Kreis der Mysterien eingeordnet wird und sogar den Prüfungen dienen muß, einen eigenthümlichen Charakter. Auf die hohe Würde der Ehe, durch welche die Liebe ihre sittliche Bedeutung erhalte, und den Frauen ihr wahrer Wirkungskreis angewiesen werde, wird mehrfach hingedeutet, und offenbar sind die vielberufenen lächerlichen Verse

> ihr (der Liebe) Zweck zeigt deutlich an,
> nichts edlers sei als Weib und Mann;
> Mann und Weib und Weib und Mann
> reichen an die Götter an

---

50 Lipowsky Baier. Musik-Lex. S. 297 ff. A. M. Z. XXIX S. 519 ff. Meyer L. Schröder II, 1 S. 85.

in diesem Sinn gemeint, wie falsch auch der Ausdruck dieser elenden Reimereien ist. Die Hauptsache, wie Tamino durch seine Aufnahme in die Mysterien auch Pamina gewinne, wie Pamina dazu komme mit ihm die Prüfungen zu theilen, wird freilich nicht klar gemacht, weil das Liebesabenteuer ursprünglich nichts mit denselben zu schaffen hat. Pamina[51], welche anfangs Papageno gegenüber sich nur als ein muntres, lebhaftes junges Mädchen äußert und ihre eigentliche höhere Natur zu entfalten keine Gelegenheit findet, zeigt sich in ihrer wahren Gestalt erst, als sie Sarastro mit edlem Stolz und Freimuth entgegentritt, wo sie in wenigen schönen Zügen als ein durch Würde und Gefühl ihm ebenbürtiges Wesen dargestellt wird. Nur ein flüchtiger Moment ist es, in welchem die Liebenden einander zuerst sehen und von einem unwiderstehlichen Zuge getrieben sich in die Arme stürzen. Der Ausbruch dieses hoch auflodernden Gefühls reiht sich musikalisch so genau in den ganzen Satz ein, dessen Grundton doch ein ganz verschiedener ist, daß man erstaunt, wie so einfache Töne den mächtigen Eindruck eines tief aus dem Herzen dringenden Jubels hervorbringen können. Tamino und Pamina werden darauf sogleich getrennt und erst gegen Schluß der Oper wieder vereinigt.

Wenn Tamino das beglückende Gefühl der in der Jünglingsbrust mit ahnungsvoller Begeisterung erwachenden Liebe ausdrückt, so ist dagegen die Qual eines in ihrer Liebe durch Zweifel beunruhigten zarten Mädchenherzens Pamina zugefallen. Der Funke, der Tamino's Anblick in ihre Seele wirft, ist zu einer unauslöschlichen Flamme aufgelodert; sein abweisendes Schweigen macht sie an seiner Liebe irre, jede Hoffnung auf Glück und Frieden schwindet. Den Schmerz eines brechenden Herzens wiederzugeben ist für die Musik keine schwierige Aufgabe, und je schärfere Accente sie setzen darf, um so leichter wird dieselbe. Allein mit der größten Wahrheit und Innigkeit den ersten tiefen Seelenschmerz eines Mädchens auszudrücken, das durch den mächtigen Pulsschlag der Liebe ihr eigenes Herz in dem Augenblick hat kennen lernen, wo es grausam zerrissen wird, das ist die Leistung des Meisters, wie wir sie in der Arie (18) „Ach ich fühls" vor uns haben[52].

51 Anna Gottlieb, geb. in Wien 1774, sang schon 1786 im Figaro die Barberina S. 243), dann engagirte sie Schikaneder; im Jahr 1792 ging sie als erste Sängerin an das Leopoldstädter Theater. Sie nahm noch an dem Mozartfest in Salzburg im Jahre 1842 und dem Jubiläum 1856 in Wien Theil, und ist dort bald nachher gestorben.

52 Die Bemerkung G. Webers (A. M. Z. XVII S. 247 ff.), daß das Tempo dieser Arie meistens zu langsam genommen werde, bestätigte der schon ge-

Hier spricht nur der Schmerz, bittrer Schmerz; noch wird die Erinnerung an früheres Glück nicht zu einem wehmüthigen Genuß, aber der Stachel dieses Schmerzes ist auch noch nicht durch die Erinnerung an frühere durchgekämpfte Qualen geschärft, er kennt sich selbst noch nicht, nicht seine Macht, nicht seine Grenzen, alle Empfindung hört auf in der einen: er liebt mich nicht und alles Glück ist hin! Diese Empfindung, gleich fern von brütender Dumpfheit wie von aufschreiender Verzweiflung, das ungetrübte Gefühl des Wehs, welches ein jugendliches Gemüth noch rein zu empfinden vermag, ist in ihrem Ausdruck so klar, so rein und spiegelhell, wie eine unschuldige junge Seele, die in den unbewachten Aeußerungen ihres Schmerzgefühles dem theilnehmenden Beobachter die Tiefe des Innern rückhaltslos erschließt. Vereinigt sich der ganze Zauber der reizend knospenden Jungfräulichkeit mit der Offenheit und Wahrheit eines unschuldigen Herzens im Aussprechen dieses tiefsten Seelenschmerzes, so blüht eine wahrhaft rührende Schönheit vor uns auf, deren musikalische Wiedergabe wohl nur Mozart so gelungen ist. Form und Mittel der Darstellung sind wiederum die einfachsten. Auch hier folgt der Gesang der Bewegung der Empfindungen in einem ungestörten Fluß ohne bestimmt abgeschlossne Motive hervortreten zu lassen; nur das ist wieder ein sehr feiner Zug, daß dieselbe ausdrucksvolle Phrase, welche bei den Worten „nimmer kehrt ihr Wonnestunden meinem Herzen mehr zurück" in Dur aufgetreten war, zum Schluß mit den Worten „so wird Ruh im Tode sein" in Moll wiederkehrt. Die Singstimme tritt ganz in den Vordergrund, die Saiteninstrumente halten in der einfachsten Weise Harmonie und Rhythmus fest, einzelne Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Fagott) lassen hie und da einen schmerzlichen Accent schärfer hervortreten; nur im Nachspiel wird das Orchester selbständig und drückt den quälenden Schmerz durch die syncopirten Rhythmen und chromatische Bewegung ergreifend aus. Den geraden Gegensatz zu dieser Arie bildet die Gartenarie im Figaro (S. 246 f.) und doch offenbart sich in beiden eine tiefliegende innere Verwandtschaft. Dort ist es der reinste Ausdruck der glücklichen Liebe, die den ganzen Menschen ohne eine störende Empfindung sanft durchströmt, hier der unvermischte Ausdruck des Schmerzes über das entschwundene Liebesglück; dort eine Wollust athmende Sommernacht, hier ein im klaren Wasserspiegel zitternder Mondschein, aber in der Wahrheit, Reinheit

nannte Zeitgenosse Mozarts mit Berufung auf dessen eigene Direction (ebend. S. 571). Auch hier täuschte die Bezeichnung Andante.

und Schönheit der musikalischen Wiedergabe spricht sich unverkennbar die Seele und die Hand desselben Künstlers aus.

Unter dem Eindruck dieser schmerzlichen Empfindung erfolgt dann die vorübergehende Begegnung der Liebenden vor Sarastro und den Eingeweihten, welche im Terzett (20) zur Darstellung kommt. Pamina, in der die Besorgniß vor den Gefahren, welche dem Geliebten drohen, sich zu dem Zweifel ob sie seine Liebe noch besitze gesellt, tritt in ihrer Aufregung in den Vordergrund und bestimmt wesentlich den Charakter des Tonstücks nach einer Seite hin. Ihre Unruhe wird durch die tröstlichen Versicherungen Sarastro's und Tamino's nicht beschwichtigt; erst als der Abschied wirklich herannaht, vereinigt sich Tamino, der bis dahin auch musikalisch neben Sarastro stand, mit ihr. Nun steigert sich der Ausdruck ihres Gefühls in einer Weise, daß die Herbigkeit des Schmerzes gemildert und geklärt wird, je inniger sie sich ihm verbunden fühlt, und dem immer stärker andrängenden Treiben des Sarastro gegenüber schließen sich beide nur um so fester zusammen. Die einzelnen Bewegungen in diesem Wellenschlage der Empfindungen sind mit außerordentlicher Feinheit und Tiefe wiedergegeben, wie wenn auf den leidenschaftlichen Ausbruch Pamina's



auch Tamino seinen Schmerz nicht unterdrücken kann, so daß sie getheilt zwischen Freude und Schmerz ihm zuruft, während Sarastro fortdrängt; oder wenn in der unvergleichlich schönen Stelle zum Schluß die Töne wie die Herzen der Liebenden einander nachzueilen und zur innigsten Verschmelzung entgegenzustreben scheinen. Auch hier ist es wiederum bewundernswerth, mit welcher Sicherheit die gewöhnlichen Mittel musikalischer Darstellung am rechten Flecke angewandt sind um eine ungewöhnliche Wirkung hervorzubringen[53]; namentlich um durch die musikalisch interessante freie Stimmführung zugleich den dramatisch charakteristischen Ausdruck hervorzubringen.

Anstatt durch diese Begegnung beruhigt zu sein wird Pamina nur heftiger von Zweifeln bestürmt. Immer gewisser wird es ihr, daß Ta-

53 Es ist interessant zu sehen wie die rhythmische Bewegung des Anfangs
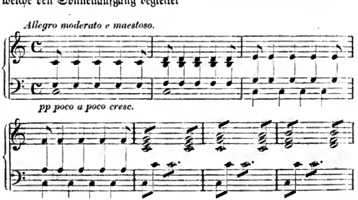
den Impuls für die Gestaltung des ganzen Musikstücks giebt.

mino sie nicht mehr liebt, und von aller Hoffnung verlassen ergreift sie den Dolch, welchen ihre Mutter ihr gegeben hat Sarastro zu ermorden, um ihrem eigenen Leben ein Ende zu machen. So finden wir sie zu Anfang des zweiten Finales „halb wahnwitzig" von den drei Knaben behütet. Die Gegenwart derselben mäßigt den leidenschaftlichen Ausdruck der Verzweiflung, auch hat Mozart wohl beachtet, daß die Selbstmordsgedanken eines jungen Mädchens in ihrem ersten Liebeskummer anderer Art sind als eines durch lange Noth und schwere Kämpfe zu einem solchen Entschluß getriebenen Unglücklichen. Der Ausdruck ihres Schmerzes ist jetzt energisch und entschlossen, aber sie spricht ihn mit derselben Hingebung an dies eine Gefühl aus, wie es nur jugendlichen Gemüthern eigen ist, die den Schmerz nicht überwinden sondern von ihm überwunden sein wollen; das Aeußerste des Schmerzes erscheint unwillkührlich als das Naturgemäße. Daher kommt auch der musikalische Ausdruck bei größter Schärfe nirgend in Gefahr zu verzerren; das Bild des lieblichen, unschuldigen jungen Mädchens bleibt unversehrt, und dieses wirkt auf das Gemüth des Zuhörers beruhigender als der Beistand der drei Knaben. Der Situation gemäß ist hier die Bewegung der Singstimme ganz frei, vorwiegend declamatorisch, die Zwischenreden der drei Knaben halten den ganzen Satz fest in seinen Fugen. Pamina schenkt der beruhigenden Versicherung der Knaben zwar leicht und gern Glauben, aber sie bricht nicht in lauten Jubel aus sondern verlangt in Freude und Sehnsucht zu Tamino, wobei ein innig weicher Ton angeschlagen ist, der weit nachklingend durch die neuere Musik zieht. Das höhere Element der Genien giebt dem Gefühl eine idealere Richtung und bereitet die unmittelbar folgende feierliche Prüfungsscene vor. Tamino, der entschlossen ist den gefährlichen Weg zu wandeln, wird durch Pamina's Nahen, welche nun mit ihm die Prüfung bestehen darf, freudig überrascht. Beim Wiedersehen der Liebenden verstummt angesichts der Gefahr, welche sie zu überwinden haben, jede Regung irdischer Leidenschaft. Erst die Einweihung in die Mysterien, welche sie sich erkämpfen müssen, wird ihre Liebe rechtfertigen, ihren Besitz dauernd gründen. Die Stimmung der Liebenden ist daher in diesem Augenblick eine hoch feierliche, gehoben durch die Betheiligung der ernsten Wächter des Heiligthums, welche so eben erst dessen Satzung verkündigt haben. Das unwiderstehlich hervorbrechende Gefühl herzlicher Neigung giebt aber dem Ausdruck des Feierlichen einen tiefgemüthlichen Gehalt, und die jugendlich anmuthige Individualität der Liebenden einen unbeschreiblich süßen Reiz, weil der Meister es vermochte alle diese Elemente zu einem leben-
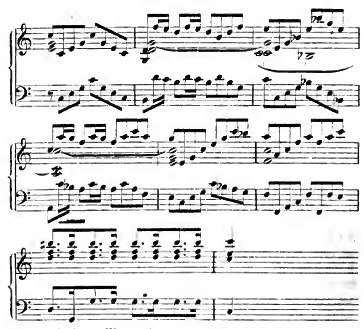
digen Ganzen zu verschmelzen, wie wir es in diesem Ensemblesatz mit Bewunderung genießen.

Ein solches Liebespaar, so ganz ideal und schwärmerisch in seinen Gefühlen, vermag seinen deutschen Ursprung und Charakter nicht zu verleugnen; nichts ähnliches wird man in den italiänischen Opern Mozarts finden, auch Belmont und Constanze, obwohl ihrem Wesen nach von gleicher Natur, zeigen doch mehr von der menschlichen Leidenschaft. Mozart hat dafür auch eine andere Weise des Ausdrucks gefunden, indem er den Ton traf, der das deutsche Gefühl in seiner stillen und gefaßten Innigkeit und Wärme einfach und wahr wiedergiebt, der das idealistische Element desselben ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ausdrückt.

Den Vertretern einer edleren Menschlichkeit, wie Sarastro, Tamino und Pamina sie darstellen, gegenüber repräsentirt die Königin der Nacht das feindselige, rachsüchtige Princip. Daß sie ursprünglich zu der entgegengesetzten Rolle bestimmt war, davon sind in der Art ihres Auftretens noch deutliche Spuren zu gewahren. Zu Anfang, wo sie nur als tief gekränkte Mutter mit der Pracht einer Herrscherin erscheint, deutet die musikalische Charakteristik durch nichts auf ihre finstere und furchtbare Natur hin, was nicht fehlen durfte, wenn sie als solche aufgefaßt werden sollte. Eine feierliche Einleitung kündigt, in einem mächtigen Crescendo aufsteigend, während „die Berge sich auseinander theilen", die königliche Erscheinung an. Es ist darauf hingewiesen[54] daß dieses Ritornell mit der Stelle in Benda's Ariadne, welche den Sonnenaufgang begleitet



54 Cäcilia XX S. 133.



Aehnlichkeit hat. Mozart kannte und schätzte (I S. 511) Benda's Ariadne, es ist also wohl möglich, daß ihm diese Stelle vorschwebte; mit Bewußtsein benutzt hat er sie schwerlich, in jedem Fall die Wirkung bedeutend gesteigert.

Auf ein kurzes Recitativ folgt eine Arie in zwei Sätzen (5), die einzige in der Oper von dieser ausgeführteren Form, wozu vielleicht die hergebrachte Meinung von dem vornehmeren Charakter derselben etwas beigetragen hat. Der erste drückt in einfacher und ergreifender Weise den Schmerz der Mutter aus, welcher man die Tochter geraubt hat, aber ohne irgendwie ein übermenschliches Wesen, sei es die gute Fee oder die Königin der Nacht, bestimmt zu charakterisiren. Ungleich schwächer ist das Allegro, denn nach einigen Takten von energischem Ausdruck verläuft es in eine lange Coloratur von ganz instrumentalem Charakter, an der nur auffallend ist, daß solche bis zum hohen gehende Passagen einer Sopranstimme zugemuthet werden. Offenbar hatte Mozart hier wiederum aus Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel" seiner ältesten Schwägerin, Mad. Hofer (S. 18 f.)

die Arie geopfert. Daß eine Schwester von Aloysia Weber eine fabelhafte Höhe besaß kann man sich allenfalls denken; merkwürdig aber ist es, daß Schröder, der sie im selben Jahr 1791 als Oberon sah, von ihr sagt (Meyer, L. Schröder II, 1 S. 85): „eine sehr unangenehme Sängerin, hat nicht Höhe genug zu dieser Rolle und erquiekt sie; dabei reißt sie den Mund auf wie Stephanie d. ä." Jedenfalls hat sie sich etwas darauf zu Gute gethan und mag auch einem Theil des Publicums damit imponirt haben; Mozart hat ihr ein noch größeres Opfer mit der zweiten Arie (15) gebracht, in welcher die Königin der Nacht ihrer Tochter Rache an Sarastro zu nehmen befiehlt. Die Anlage derselben ist frei und groß, der Ausdruck der leidenschaftlichsten Erbitterung gewaltig, die beiden Haupttheile musikalisch bedeutend und dramatisch charakteristisch, der Schluß wahrhaft pathetisch und überraschend, die durchaus hohe Lage der Singstimme gegenüber der starken und grell gefärbten Instrumentation von eigenthümlicher Wirkung — und Mozart hat es über sich gewinnen können eine solche Arie, die ein Muster hochpathetischer Darstellung sein könnte, durch zwei lange Coloraturpartien zu entstellen, welche zwischen die eigentlichen Theile der Arie eingeschoben sind, und nicht nur die Wirkung derselben aufheben sondern an sich, namentlich die wiederum bis zum [Note] steigenden Staccatostellen, unnatürlich und geschmacklos sind.

Dieser sternflammenden Königin dienen drei Damen zum Gefolge, welche aber von der furchtbaren Natur derselben nichts verrathen. Es ist nicht allein unverkennbar, daß sie ursprünglich als wohlwollende gute Feen gedacht waren, sondern die Art wie die Oper sie auffaßt hat etwas von Wielands oder Musäus Schalkhaftigkeit, wenn auch nicht ihre Feinheit und Grazie; was sie von dieser besitzen, verdanken sie lediglich Mozart. Gleich in der Introduction stellen sie sich so dar. Tamino stürzt in angstvoller Flucht vor einer furchtbaren Schlange[55], welche durch das Orchester sehr lebendig ausgedrückt wird, auf die Bühne; in dem Augenblick, wo er besinnungslos zusammenstürzt, erscheinen die drei Damen und erlegen das Ungethüm. Allein indem sie sich den schönen Jüngling betrachten, fühlen alle eine zärt-

55 Ursprünglich stand im Text „dem grimmigen Löwen zum Opfer erkoren — schon nahet er sich"; erst später hat Mozart die listige Schlange an die Stelle gesetzt. In den fliegenden Blättern für Musik (I S. 441 ff.) wird die Schilderung dieser Schlange mit der in Webers Euryanthe verglichen.

liche Regung, jede will bei ihm bleiben und die anderen mit der Botschaft zur Königin schicken; darüber gerathen sie in Streit, der endlich dadurch geschlichtet wird, daß alle drei gehen, und mit einem zärtlichen Lebewohl verlassen sie den ohnmächtigen Tamino. In drei ziemlich ausgeführten Sätzen von verschiedenem Charakter, die sich sehr angemessen steigern, ist diese Situation mit ebensoviel Lebhaftigkeit als guter Laune ausgeführt, und obwohl diese Damen sich nicht als höhere Wesen verrathen, so bewegen sie sich mit soviel natürlicher Anmuth, daß die nicht gerade fein angelegte Situation einen ungestört heiteren Eindruck macht. Eine große Cadenz der drei Singstimmen, mit welcher der Satz schloß, hat Mozart mit richtigem Takt selbst gestrichen[56].

In ähnlicher Weise, obgleich nicht so lebhaft, weil sie nicht allein sind, äußern sich die Damen in dem Quintett (6), in welchem sie Papageno von seinem Schloß befreien, ihm und Tamino Flöte und Glockenspiel überreichen und schließlich die Begleitung der drei Knaben versprechen. Es sind auch hier noch wohlthätige Wesen, welche schützende Wundergaben verleihen, allein eine höhere Natur wird erst da angedeutet, wo sie der drei Knaben erwähnen, und der fremdartige geheimnißvolle Ton weist vielmehr auf diese und ihre Beziehung zu den Mysterien hin. Uebrigens hat ihre neckende Vertraulichkeit Papageno und ihre galante Höflichkeit Tamino gegenüber durchaus den Charakter eines heiteren bürgerlichen Verkehrs, demgemäß hält auch die Musik durchweg einen gemüthlich jovialen Ton fest, der mit großer Frische und Natürlichkeit einen außerordentlichen Reiz des Wohlklangs vereinigt.

Im zweiten Quintett (13), wo dieselben Damen als Widersacherinnen der Geweihten auftreten, ist ihr Charakter bereits so festgestellt, daß sie nicht in furchtbarer Gestalt erscheinen können. Sie haben die fraubasenhafte Aufgabe Tamino und Papageno zum Schwatzen zu verleiten und am Orden irre zu machen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, während Tamino sie zurückweist und jenen bei seiner Pflicht erhält. Es galt also auch nicht ein unheimlich düsteres Gemälde zu entwerfen, sondern das komische Moment der Situation ohne Uebertreibung zur Geltung zu bringen. Den Mittelpunkt bildet natürlich Papageno, den seine Schwatzhaftigkeit und Furchtsamkeit den Damen zuwendet, während er nur durch den Respect vor Tamino in

56 Die Originalpartitur zeigt noch die Spuren der Kürzung, die vollständige Cadenz hat Al. Fuchs nach einer alten Abschrift bekannt gemacht (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1841 S. 244), Notenbeilage XVIII.

Schranken gehalten wird; die Damen scheinen auch mehr Unterhaltung zu suchen als einen ernstlichen Zweck zu verfolgen, und so erhält selbst Tamino's ehrenhafte Standhaftigkeit in dieser Umgebung unwillkürlich einen komischen Anstrich. Das Ganze trägt daher denselben leichten und heiteren Charakter, der den Damen auch vorher eigen war, erhebt sich aber nicht zu einzelnen Momenten von solcher Bedeutung wie das erste Quartett; um so größer wirkt zum Schluß der Contrast der gewaltigen Accorde, unter welchen die Damen von den Geweihten verjagt mit einem Angstschrei verschwinden, Papageno zu Boden sinkt.

Die eigenthümliche musikalische Wirkung dieser Musikstücke beruht wesentlich auf dem Geschick, die drei Frauenstimmen so zu benutzen, daß sie einen ebenso kräftigen als hellen Klang entwickeln. Die Anlage der Sätze wie die Bildung der Motive führt eine lebendige Bewegung und charakteristische Ablösung der Stimmen herbei, und wo sie zusammentreten werden sie in die jedesmal wirksamste Lage gebracht. Sinnreich und geschickt sind immer neue Vortheile benutzt um die rechte Wirkung zu erzielen. Ein durchgehendes Mittel ist die selbständige Führung der tiefen Stimme, welche meistens ihren eigenen Gang geht, während die beiden höheren Stimmen näher zusammenhalten; dadurch entsteht eine bestimmte, leicht faßliche Gliederung und charakteristische Lebendigkeit zugleich mit dem ergiebigsten Klange[57]. Wo die Männerstimmen hinzutreten, erweitern sich natürlich die Combinationen theils durch Gegensätze, theils in der Vereinigung, wovon namentlich das erste Quintett die schönsten und reichsten Beispiele bietet. Die Instrumentation ist im Ganzen leicht gehalten; um eine feste Grundlage zu bieten gehen häufig beide Geigen mit der dritten Stimme anstatt des Basses, während Blasinstrumente die oberen Stimmen unterstützen, dadurch wird eine eigenthümlich leichte, helle und doch kräftige Klangfarbe hervorgebracht. Uebrigens zeigt sich auch hier die mannichfaltigste Nuancirung; das Allegretto $^6/_8$ in der Introduction im Vergleich mit den beiden anderen Sätzen derselben, oder im ersten Quintett die Stellen „bekämen doch die Lügner alle", „o so eine Flöte", „Silberglöckchen" und schließlich die Ankündigung der drei Knaben können als Beispiel dienen, wie sich Orchester und Singstimmen mit der feinsten Charakteristik und wirksamsten Steigerung stets zu einem eigenthümlichen neuen Wohllaut vereinigen.

---

57 Die Partien der drei Knaben sind in ähnlicher Weise behandelt, doch ist hier die Ausführung, wie dies der Sache entspricht, ungleich einfacher.

Zum Gefolge der Königin der Nacht gehört seinem Wesen nach auch der Mohr Monostatos, den nur die Inconsequenz der Bearbeitung in der Umgebung des Sarastro gelassen und, damit auch die Figur des Verräthers am Orden nicht fehle, zum Ueberläufer gemacht hat. Er tritt nicht bedeutend hervor, weder im Terzett (7), in welchem er Pamina bedroht und dann vor Papageno erschreckt davon läuft, noch im ersten Finale, wo ihn erst Papageno tanzen und nachher Sarastro prügeln läßt. Aber er hat im zweiten Aufzug, als er Pamina schlafend überrascht, ein Lied (14) zu singen, welches im Kleinen ein Meisterstück psychologisch-dramatischer Charakteristik ausmacht. Man glaubt zu fühlen, wie die lüsterne Sinnlichkeit das Blut heiß durch die Adern jagt, daß alle Nerven zittern, wenn man diese ganz leise rastlos fortrieselnde, prickelnde Musik hört, in der Melodie und Instrumentation auf merkwürdige Weise einander heben. Drastisch ist namentlich die Wirkung der nur hier angewandten Piccoloflöte, welche in der raschen Figur mit der Flöte und Violine zusammengeht[58]. Auch die zitternde Sechzehntelbewegung der Saiteninstrumente und die starken Accente der Clarinetten und Fagotts tragen wesentlich zur Charakteristik bei.

Am schärfsten charakterisirt ist das Reich der Nacht bei dem letzten Auftreten, als die Königin mit ihren Damen von Monostatos geführt ins Heiligthum sich einschleicht um Rache zu üben. Das Motiv, welches dem Satz zu Grunde liegt

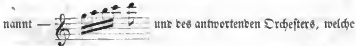


ist ebenso bezeichnend für das unheimliche Heranschleichen als für eine harmonische Durchführung geeignet, welche der Situation folgt; der Anruf an die Königin der Nacht nimmt einen Ausdruck von düsterer Feierlichkeit an, der gegen den würdigen Ernst der Eingeweihten sehr charakteristisch absticht.

Als das dritte Element neben den Geweihten und dem Reich der Nacht tritt Papageno auf. Auch die unvermeidliche Figur des lustigen Dieners bekam durch die Einführung der freimaurerischen Beziehungen eine etwas andere Färbung. Die Eigenschaften der Sinnlichkeit, Furchtsamkeit und Schwatzhaftigkeit, auf welchen die komische Wirkung beruht, machen ihn hier den höheren Anforderungen der Ein-

58 Marx Kompositionslehre IV S. 541 f.

geweihten gegenüber zum Typus des natürlichen Menschen, der ohne edlere Regungen zu spüren, sich durch sinnliche Genüsse befriedigt fühlt. Vielleicht hat man es diesen Anschauungen zu danken, wenn Papageno sich bei weitem weniger gemein und geschmacklos zeigt als die meisten Kasperlegestalten jener Zeit. Zwar ist er nur ein Spaßmacher, der sich von feinem Witz und echtem Humor in weiter Entfernung hält, allein seine Späße sind bei großer Einfalt gesund und natürlich und hängen mit einer Seite deutscher Sinnes- und Gemüthsart zusammen, die in ihrer Beschränktheit sehr mächtig ist und es erklärlich macht, wie Papageno der Liebling eines großen Theils des Publicums wurde und geblieben ist. Wenn gleich Schikaneder — der sich diese Rolle auf seinen Leib zuschnitt, und sich später an dem Frontespice des neuen Schauspielhauses auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darstellen ließ — am Erfolg seinen Antheil hat, so fällt doch das wesentliche Verdienst auch hier Mozart zu. Er verstand den musikalischen Ausdruck der unserem Volk eigenen gemüthlichen Lustigkeit so glücklich in künstlerische Form zu fassen, daß was er dem Volk abgelauscht hatte von diesem bereitwillig wieder aufgenommen wurde. Denn daß Schikaneder ihm auch bei den Melodien geholfen haben soll, wird niemand so verstehen, als sei er Mozarts Erfindungskraft zu Hülfe gekommen; am wenigsten wer eingesehen hat, daß eine einfache Melodie, ein einfaches Lied nur durch bewußte Kunst vollendet wird, und daß nicht das Gemeine und Rohe, sondern das Wahre und Schöne durch schlichte Einfalt volksthümlich wird.

Papageno zeigt sich zunächst in seinen Liedern, welche die echte Weise des deutschen Volksliedes seinem lustigen Charakter nach wiedergeben, munter und gutmüthig, der ungetrübte Ausdruck des Wohlseins im behaglichen Genuß. Das erste Lied (3) „der Vogelfänger bin ich ja", ist ungemein einfach, aber von einer äußerst glücklichen, unmittelbar eingehenden Melodie; die Begleitung erhält durch die Hörner, die hier wie im zweiten Lied mit ihren natürlichen Tönen und Gängen hervortreten, etwas recht Frisches und einen besonderen Spaß machen noch die Zwischenspiele der Rohrpfeife — nach ihm auch Papagenoflöte genannt —  und des antwortenden Orchesters, welche später oft wiederkehren. Das zweite (21) hat zwei durch Takt und Tempo unterschiedene Theile, ist aber übrigens ebenso einfach liedmäßig behandelt und trägt denselben Charakter behaglicher Lustigkeit, der die

Grundlage seiner Popularität ist, wie jenes erste Lied. Hat Schikaneder den glücklichen Impuls zu der musikalischen Conception gegeben (S. 465), so ist Mozart in der runden und präcisen Ausführung nicht zurückgeblieben. Die Begleitung hat hier eine eigenthümliche Zuthat durch das Glockenspiel Papageno's erhalten — „eine Maschine wie ein hölzernes Gelächter“ heißt es im Textbuch, istromento d'acciajo nennt Mozart es in der Partitur —, das sich ebenfalls in Ritornells und Zwischenspielen vernehmen läßt, mit leichten Variationen bei den verschiedenen Strophen. Der berühmte Contrabassist Pischlberger, nach Treitschke Kapellm. Henneberg, „behämmerte“ das Instrument hinter den Coulissen. Mozart berichtet seiner Frau nach Baden, wie er einmal selbst das Glockenspiel hinter den Coulissen gespielt habe (Beil. XVI, 12).

Da machte ich nun den Spaß, wie Schikaneder eine Haltung hat, so machte ich ein Arpeggio — der erschrak — schaute in die Scene und sah mich — als es das zweitemal kam machte ich es nicht — nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth seinen Gedanken und machte wieder einen Accord — dann schlug er auf das Glockenspiel und sagte: halts Maul — alles lachte dann — Ich glaube daß viele durch diesen Spaß das erstemal erfuhren daß er das Instrument nicht selbst schlägt.

Dies Instrument war zuerst im ersten Finale laut geworden, wo Papageno dadurch die Sklaven des Monostatos zum Tanzen und Singen bringt. Dort tritt es in den Vordergrund, indem es die Melodie allein führt, die nur von den Saiteninstrumenten pizzicato begleitet wird, auch der Chor, der bald dazu einfällt, hat mehr den Charakter einer Harmonie und Rhythmus hervorhebenden Begleitung; das Ganze ist bei der harmlosesten Einfachheit von allerliebstem Effect [59]. Zum drittenmal bewährt das Glockenspiel seine Macht — auch die Zauberflöte wird dreimal gespielt — im letzten Finale, wo es dem

59 In der Pariser Verballhornung der Zauberflöte singt der edle Schäfer Bochoris dies Lied um die Wächter zu bewegen Pamina frei zu geben „und setzt dadurch die zwölf dienenden Mohren und den Wächter nach und nach in eine so originell komische und wollüstige Bewegung, daß sie während seines flehenden Gesanges einen äußerst charakteristischen pantomimischen Tanz voll Neugier und Entzücken um ihn her formiren. Dazu fällt der Chor der Wächter ein, zwischen dem Lais mit seiner schönen Stimme fortfährt lieblich zu singen, und das von Entzücken übernommene betäubte schwarze Wächterchor liegt in malerischen Gruppen zu seinen Füßen. Es ist nicht möglich“ setzt Reichardt, der diese Scene beschreibt (Vertraute Briefe aus Paris I S. 438 f.), hinzu „sich etwas pikanteres und vollkommneres in der Composition und Ausführung zu denken“. Auch machte sie solchen Eindruck, daß sie, was dort noch nie vorgekommen war, wiederholt werden mußte (A. M. Z. IV S. 72). Die Umarbeitung der Musik, welche dadurch nöthig wurde, ist mitgetheilt A. M. Z. IV Beil. 1.

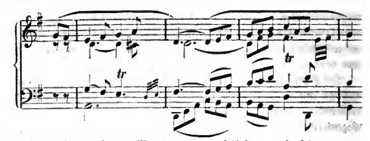
verzweifelnden Papageno seine Papagena herbeirufen hilft. Die Natur des Instruments bedingt große Einfachheit der klavier- oder harfenartigen Behandlung[60], außer leichten Melodien und Accorden vorwiegend arpeggirend.

Die Hauptscene für Papageno ist im letzten Finale, wo er, nachdem ihm die kaum gesehene Papagena wieder entrissen ist, vor Liebeskummer endlich den Entschluß faßt sich das Leben zu nehmen — das Gegenstück zu der pathetischen Scene der verzweifelnden Pamina. Der Ausdruck der Gutmüthigkeit und einer, wenn auch nicht edlen, doch wahren Empfindung läßt die komische Situation nicht zu einer possenhaften werden. Die Behaglichkeit Papageno's ist einer lebhaften Unruhe gewichen, sein Schmerz spricht sich mit starken Accenten aus, zum Theil stärkeren als Mozart sie in ernsten Situationen anzuwenden pflegt; aber das Ganze durchdringt eine Jovialität, welche eine Natur wie Papageno auch in der Noth nicht verläugnet, wie ein Kind bei aller Ernsthaftigkeit, mit der es seinen Herzenskummer ausdrückt, dem Erwachsnen ein Lächeln abnöthigt. Dies Doppelwesen drückt z. B. die Violinfigur



sehr charakteristisch aus, die in ihren schmerzhaften Windungen doch auch etwas Spielendes hat, das sofort hervortritt, wo sie sich in Durtonarten bewegt. Die Form dieser langen Scene ist ganz frei. Ohne Takt und Tempo zu ändern geht die musikalische Darstellung den einzelnen Momenten der Empfindung genau nach, wobei declamatorische Stellen den meistens langgesponnenen melodischen Faden mitunter wirksam unterbrechen, am geeigneten Ort werden auch bezeichnende Wendungen wiederholt um das Ganze fester zusammenzuhalten. So kehrt die besonders durch die Führung der Mittelstimme charakteristische Stelle

60 Bei einer im Juni 1793 in Godesberg veranstalteten Aufführung der Zauberflöte hatte Neefe statt des Glockenspiels ein Stahlklavier machen lassen, das gute Wirkung that (Berl. mus. Ztg. 1793 S. 151).



dreimal wieder mit den Worten „drum geschieht es mir schon recht!" „Sterben macht der Lieb' ein End", und „Papageno frisch hinauf, ende deinen Lebenslauf!" Indessen wird dadurch weder die Rondo- noch sonst eine eigentliche Arienform hervorgebracht, das Ganze behält einen entschieden liedartigen Charakter. Erst am Ende, als es wirklich ans Hängen gehen soll, tritt langsameres Tempo und ein so düsteres Moll ein, als würde es nun der bitterste Ernst. Da stellen sich die drei Knaben hülfreich ein und erinnern ihn an sein Glockenspiel; auf der Stelle belebt dies seinen Muth und indem er dasselbe erklingen läßt, ruft er mit der Zuversicht einer kindlich herzlichen Freude sein Mädchen herbei. Als er sich auf die Aufforderung der Knaben umsieht, steht sie da, und nun betrachten sich die beiden gefiederten Menschen mit Staunen und Freude, kommen allmählich näher, bis sie einander um den Hals fallen. Der komische Einfall dies durch das abgebrochene Pa-pa-pa, welches sie anfangs langsam, dann mit steigender Schnelligkeit einander entgegenrufen, bis sie mit Papageno! und Papagena! sich umarmen, soll von Schikaneder ausgegangen sein[61]. Daß das Gefühl des Glücks bei ihrer Wiedervereinigung sich sofort in der Vorfreude über viele bevorstehende kleine Papageno's und Papagena's ausspricht, sollte wohl nicht bloß ein scherzhafter Charakterzug unbefangener Naturmenschen sein, sondern auf die aus der Ehe hervorgehende Elternfreude als das „höchste der Gefühle" hinweisen. Ursprünglich schloß das Duett mit den von Mozart nicht componirten Worten

wenn dann die Kleinen um sie spielen
die Eltern gleiche Freude fühlen,
sich ihres Ebenbildes freun,
o, welch ein Glück kann größer sein?

Angedeutet wurde dies schon durch die Worte, mit welchen die Knaben Papagena zu Papageno hinführen:

61 Castelli (Ill. Familienbuch 1852 II S. 119), nach dem Bericht des Bassisten Seb. Mayer.

Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
dem Mann sollst du dein Herzchen weihn.
Er wird dich lieben, süßes Weibchen,
dein Vater, Freund und Bruder sein;
sei dieses Mannes Eigenthum!

Mozart hat auch diese weggelassen, weil ernsthafte Mahnungen und moralische Betrachtungen hier nicht die rechte Wirkung machen würden. Er hat statt dessen eine wahrhaft kindliche Freude, die von sinnlichen Gelüsten unberührt in Lust und Scherz ihr volles Genüge findet, so lebendig und natürlich ausgedrückt, daß man mit den lustigen Leuten lustig werden muß. Hier ist denn auch das Mittel des raschen Sprechens am rechten Ort gründlich angewendet; wenn Papageno bis dahin fast nie hat zu Wort kommen können, hier läßt er seiner Zunge freien Lauf nach Herzenslust und seine neugewonnene Hälfte giebt ihm darin nichts nach, um die Wette treibt einer den andern vorwärts und kaum wissen sie ein Ende zu finden.

Das Gegenstück ist das Duett welches Papageno mit Pamina singt, nachdem er sie benachrichtigt hat, daß Tamino von Liebe erfüllt zu ihrer Befreiung gekommen sei (S). Den Gedanken, daß wahre Liebe Mann und Weib durch die innigste Vereinigung der Gottheit näher führe, wie ungeschickt er auch ausgedrückt ist, hatte Mozart feierlich und würdig ausdrücken zu müssen geglaubt, aber Schikaneder verlangte gerade hier etwas ganz Populäres. Er hat nicht Unrecht, denn Papageno's Sphäre ist die einer natürlich einfachen Empfindung, nicht der aufgeklärten Moral, auch Pamina ist ein unerfahrnes junges Mädchen, die nur ihren Gefühlen folgt, und es entspricht der Situation, daß sie in den durch Papageno angeschlagenen Ton einstimmt. Der große Stil wäre also nicht am Ort; obgleich man auch fragen kann, ob die ganze Betrachtung am Ort sei. Es wurde Mozart nicht leicht Schikaneder hier zu befriedigen, der jeden neuen Versuch schön, aber zu gelehrt fand; erst beim dritten- oder nach anderer Erzählung beim fünftenmal[62] traf Mozart den einfachen Ton warmer Empfindung, der nach Schikaneders Urtheil jedermanns Ohr und Herz gewinnen mußte. Er täuschte sich nicht; bei der ersten Aufführung war

62 „Hr. Schikaneder hat es sich zur Gewohnheit gemacht in jede seiner Opern hineinzupfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen wegzustreichen und schlechte dafür hinzusetzen. Selbst Mozart mußte sich bei der Verfertigung der Zauberflöte seiner Kritik aussetzen und hatte nicht wenig Verdruß dabei auszustehen. Z. B. das Duett „Bei Männern" mußte er fünfmal componiren ehe es ihm gut war" (A. M. Z. I S. 448).

dies Duett das erste Stück welches Beifall fand, und ein Kritiker der sich ärgerte, daß „das Gemozarte" im Jahr 1793 noch kein Ende genommen hatte, sah mit Verdruß „in Concerten sich die Köpfchen der Damen wiegen wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel, wenn das poetisch unsinnige Ding gesungen wurde: Mann und Weib und Weib und Mann (macht netto vier) reichen an die Gottheit an"[63]. Nach dem Bericht des Kapellmeisters Trübensee in Prag, welcher als Oboist in Schikaneders Oper angestellt war, wurde eine verworfene Composition dieses Duetts in großem Stil bei den späteren Aufführungen abwechselnd mit der jetzt bekannten aufgeführt, und auf dem Theaterzettel angekündigt „mit dem alten Duett" oder „mit dem neuen Duett"[64]. Bei der ersten Aufführung der Zauberflöte in dem neuen Theater an der Wien im Jahr 1802 setzte Schikaneder folgende Erklärung auf den Zettel:

> Da ich so glücklich war Mozarts Freundschaft zu besitzen und er aus wahrer Bruderliebe zu mir auf mein originelles Werk seine Meistertöne setzte, so werde ich heute das verehrungswürdige Publicum mit zwei, mir allein hinterlassenen Musikstücken von Mozarts Composition vielleicht angenehm überraschen[65].

Eins derselben mag jenes anfangs verworfene Duett gewesen sein, über das andere ist nicht einmal eine Vermuthung gestattet[66].

Eine Individualität wie die Papageno's ruft durch ihre naive Gutmüthigkeit und Jovialität bei den Personen, mit welchen sie in Berührung tritt, ein Entgegenkommen, wo es nöthig ist, ein unbewußtes Herabsteigen unwillkürlich hervor. Dies macht sich auch in der musikalischen Darstellung geltend; wo Papageno auftritt, mag er lustig oder bekümmert sein, wird ein unwiderstehlicher Ton herzlicher Gemüthlichkeit angeschlagen. Am nächsten steht ihm durch Unbefangenheit der Empfindung Pamina, welche erst allmählich zum Bewußtsein ihrer höheren und edleren Natur kommt. In dem Duett wie auf der Flucht unterscheidet sie sich im Ausdruck der von beiden getheilten Empfindung nicht von Papageno; eine markirte Charakteristik ihrer Individualität würde den Totaleindruck beeinträchtigen ohne der psychologischen Wahrheit Gewinn zu bringen. Allein beim Nahen des Sarastro scheiden sie sich; während Pamina sich hier in stolzem

63 Berl. mus. Zeitg. 1793 S. 148.
64 N. Ztschr. f. Mus. XLV S. 43.
65 Allg. Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 58.
66 Ein von Mozart für Schikaneders 1792 aufgeführten Stein der Weisen componirtes Duett (625 K.) ist nicht bekannt geworden.

Selbstgefühl aufrichtet, äußert Papageno auf die lebhafteste Art seine Angst, wie sie ihm auch im ersten Quintett (6) sehr energische Aeußerungen entlockt, als er den Auftrag erhält Tamino nach Sarastro's Burg zu geleiten. Im zweiten Quintett (13) wird seine Furcht durch Tamino's Gegenwart gedämpft, der Verdruß nicht sprechen zu dürfen und nicht schweigen zu können gewinnt die Oberhand, dadurch wird er noch mehr als im ersten zur Hauptperson der Situation und bestimmt den Charakter des Musikstücks wesentlich.

Wenn in der Zauberflöte eine Person deutschen Charakter verräth, so ist es Papageno; trotz seines Federkleides ist dieser Naturmensch vom Wirbel bis zur Zehe ein Deutscher. Was ihn von den komischen Personen der opera buffa, namentlich von Leporello, wesentlich unterscheidet ist die unter allen Umständen naiv und offen hervortretende Gutmüthigkeit, welche ebensosehr die Grundlage seines Charakters ausmacht wie sie jenen fehlt. Die komische Wirkung Papageno's beruht auf dem Contrast, in welchen ihn der Mangel an edlerer und feiner Bildung zu vornehmeren und höher strebenden Menschen setzt, und hier treten neben der guten Gemüthsanlage auch manche nicht ursprünglicher Einfalt sondern vernachlässigter Cultur angehörige Züge hervor, wie sie z. B. dem typisch gefaßten Handwerksburschen eigen sind, die nur zu leicht in rohe Gemeinheit ausarten. Die musikalische Charakteristik, welche in Papageno eine ganze neue Schöpfung hervorbrachte — denn Osmin ist aus einer ganz verschiedenen Grundanlage zu einer ganz verschiedenen Gestalt ausgebildet —, hat denselben jener untergeordneten Region der Kasperles dadurch entrückt, daß sie auf das Gemüth zurückging und die unwillkürlichen Aeußerungen eines natürlichen Gefühls, wie sie jede Situation hervorruft, in ihrer treuherzigen Einfachheit wiedergab. So wurde der musikalische Ausdruck ein im besten Sinne volksthümlicher, weil er nicht auf zufällige Einzelnheiten gegründet ist, sondern auf das was im Herzen und Gemüth des Volks echt und wahr ist und nun durch die Seele und die Hand des Künstlers zur lebendigen Erscheinung wiedergeboren wird. Das deutsche Gepräge der musikalischen Form zeigt sich am allerfaßlichsten im Papageno, nirgends tritt die Verwandtschaft der Melodienbildung mit der in Mozarts Instrumentalcompositionen vorherrschenden (S. 185) so auffallend zu Tage. Dabei zeigt sich aber außer dem allgemeinen durch die Natur der Sache bedingten Charakter des Liedhaften nirgends ein Bedürfniß durch Herbeiziehen bestimmter Formen, etwa des sonst beliebten Walzers oder anderer Tänze oder scharf ausgeprägter

Wendungen nationaler Gesangsweisen, noch äußerliche Hülfsmittel der Charakteristik zu gewinnen. Jeder fremde Einfluß, namentlich der der italiänischen Oper, ist abgeschnitten, rein aus deutscher Empfindung heraus die Form gemäß den allgemeinen Gesetzen musikalischer Gestaltung und der jedesmaligen Situation frei gebildet.

Dieses echt deutsche Wesen der geistigen und musikalischen Auffassung, die daraus hervorgehende Freiheit der Form, welche das engste Anschließen an die dramatische Bewegung zur Folge hat, hat sich bei der Betrachtung der meisten Hauptpersonen ergeben und begründet den eigenthümlichen Charakter der Zauberflöte als einer echt deutschen Oper. Sie schließt sich an die Entführung an, mit der sie den durchgehenden Grundton deutscher Empfindungsweise gemein hat, aber sie führt nach zwei Seiten hin das dort Begonnene weiter. Wenn es damals darauf ankam das deutsche Singspiel aus seiner untergeordneten Sphäre auf eine Stufe mit der eigentlichen Oper zu erheben und die großen ausgebildeten Formen der letzteren dort heimisch zu machen, so war jetzt die Aufgabe von da aus zu eigenthümlichen dem einfachsten Ausdruck des Gefühls entsprechenden und für die dramatische Charakteristik volle Freiheit gewährenden Formen zu gelangen, und hierin ist Mozart in der Zauberflöte sehr weit vorgeschritten. Wir finden hier gar keine Arien nach hergebrachtem Zuschnitt außer den beiden Arien der Königin der Nacht; und vergleicht man die Weise, mit welcher in Così fan tutte und mehr noch im Titus die Arienform leicht und knapp behandelt ist, so wird man hier eine ganz andere Organisation der Arien durch freie Erweiterung und Ausführung des Liedes wahrnehmen. Auch in den Ensemblesätzen tritt diese Freiheit der Gestaltung hervor, wie sie in dem schönen Terzett (20) und besonders im ersten Quintett (6) klar wird, wo mit dem Verlauf der Handlung immer eine neue musikalische Gruppe eintritt, die in sich abgerundet doch nur ein Glied in der ganzen Kette bildet. Mehr geschlossen in der Form ist das zweite Quintett (13), wo die Damen mit ihren Versuchen Tamino und Papageno zum Plaudern zu bringen den natürlichen Mittelpunkt bilden, von welchem aus auch die musikalische Gliederung sich organisirt. Am meisten tritt die Freiheit der Bewegung in den Finales hervor; hier besonders macht sich die von Goethe gerühmte Kunst durch Gegensätze zu wirken geltend. Was die dramatische Anlage betrifft, so stehen sie allerdings hinter den Finales von Figaro, Don Giovanni, auch Così fan tutte bedeutend zurück. Nicht eine von einem Punkt ausgehende, mit Energie durch alle Verwickelungen forttreibende Hand-

lung entfaltet sich vor uns, sondern eine Reihe bunter Scenen, die, durch den Faden der Begebenheit locker zusammengehalten, mehr durch den Wechsel der Situationen als die Stetigkeit ihres Fortschritts interessirt. Die musikalische Gestaltung mußte um dieser raschen Bewegung zu folgen, mit größerer Freiheit verfahren, im Einzelnen knapper zuschneiden und schärfer charakterisiren; nur selten bot sich die Gelegenheit durch die Durchführung eines bestimmten Motivs einen festgeschlossenen Satz, wie sie in den italiänischen Finales so häufig sind, zu bilden z. B. im ersten Finale das Allegro mit dessen Eintritt Monostatos Tamino hereinführt, im zweiten der Satz, in welchem die Königin der Nacht auftritt. Diese wesentlich veränderte Behandlung läßt uns vor allen die unglaubliche Fruchtbarkeit Mozarts an neuen, ansprechenden und charakteristischen Melodien bewundern, welche ihm für jede neue Situation immer wieder zu Gebote stehen. Wer im Einzelnen nachgeht, wird erstaunen, wie selten Mozart sich mit einer bloßen Wendung begnügt, wie verschwenderisch er mit eigenthümlichen, völlig ausgebildeten musikalischen Motiven ist. Nicht minder bewundernswerth ist die Sicherheit, mit welcher er durch die verschiedensten Mittel der musikalischen Technik bei der größten Freiheit in der Ausführung immer einen musikalisch fest gegliederten, deshalb leicht übersehbaren und faßlichen Organismus herzustellen weiß. Im Innersten aber werden alle diese Einzelnheiten zusammengehalten durch die Einheit der künstlerischen Stimmung, welche sie zu einem Ganzen macht.

Dies führt auf den zweiten Punkt, in welchem die Zauberflöte über die Entführung hinausgeht. Während jene sich in einem engen Kreis der Personen, Situationen und Stimmungen hält, umfaßt die Zauberflöte ein weites Gebiet sehr verschiedenartiger Erscheinungen. An der eigentlichen Handlung betheiligen sich zwar auch hier nur wenige Personen, die Situationen sind mehr mannigfaltig als in streng dramatischer Entwickelung aus einem Kernpunkt abgeleitet, allein neben mannigfachen menschlichen Empfindungen und Leidenschaften treten die Elemente des Wunderbaren und des Mystischen als neue und eigenthümliche hinzu. Das Mährchen, dem der Text entlehnt ist, eröffnet das Reich der Feen und Geister, welchem die Königin der Nacht mit ihren Damen, auch Papageno seiner äußeren Erscheinung nach angehören. Dies tritt aber vor dem mystischen Element in der Handlung wie in der musikalischen Charakteristik zurück. Eine eigenthümlich phantastische Welt der Feen durch ein ganz besonderes Colorit zur Anschauung zu bringen, — wie später von Weber und Mendelssohn

das Elfenreich charakteristisch ausgebildet ist — hat Mozart nicht beabsichtigt. Man empfand damals das Mährchenhafte nicht vorzugsweise als das Phantastische, sondern machte, indem man mit Bewußtsein Empfindungen und Anschauungen der Gegenwart hineintrug, das Mährchen, oft nicht ohne Ironie, zum Spiegelbild derselben. Demnach ist auch die Königin der Nacht als Königin, als trauernde Mutter, als rachsüchtiges Weib aufgefaßt, ihre Damen haben ihre Mitgift von Koketterie und Schwatzhaftigkeit bekommen, und dies weibliche Element tritt auch in der musikalischen Behandlung mehr hervor als das übernatürliche. Die musikalische Aufgabe drei Sopranstimmen wirksam ein eng zusammengehöriges Ganze bilden und dabei individuelles Leben verrathen zu lassen, rief eine eigenthümliche Behandlung derselben hervor, die wiederum eine besondere Verwendung des unterstützenden Orchesters nach sich zog; so entstand eine charakteristische Gesammtwirkung, auch ohne die Absicht etwas specifisch Feenhaftes hervorzubringen, wie denn auch keine typisch wiederkehrende Darstellungsmittel angewendet werden. Dagegen ist die überirdische Erscheinung der drei Knaben musikalisch mit allen Mitteln charakterisirt; sie bilden den durch den Operntext freilich übel genug vermittelten Uebergang in die mystische Region. In dem Bestreben Mozarts allem was dieser angehört den Charakter ernster Feierlichkeit zu geben, weil er mit vollem Herzen und voller Ueberzeugung das Höchste und Edelste durch seine Kunst zu verklären sich bemühte, erkennen wir aber nicht allein individuelle Ansicht und Empfindung. Die allgemeine und tiefgreifende Theilnahme für die Freimaurerei war ein charakteristisches Zeichen der Zeit und ihrer Bewegung, und deutscher Sinn und deutsche Gemüthsart spricht sich auch in der Art, wie man für das tiefe Bedürfniß nach geistiger Aufklärung und sittlicher Ausbildung in unzertrennlichem Verein in der Freimaurerei Befriedigung suchte, vernehmlich aus. Mozart stand also gerade mit dem der Intention nach Edelsten und der künstlerischen Darstellung nach Höchsten und Bedeutendsten auf nationalem Boden, und je tiefer er sich in seinem Inneren angeregt fühlte, um so stärker und unmittelbarer hat er dem musikalischen Ausdruck den Charakter des Deutschen aufgeprägt. So ist es auch nicht zufällig, daß er um den Moment des feierlichsten Ernstes zu bezeichnen eine alte deutsche Choralmelodie und eine Weise sie zu behandeln gewählt hat, welche ebenfalls in Deutschland heimisch war. Diese Stelle ist auch dadurch bezeichnend, daß sie das Wunderbare, wie das Wandeln durch die Elemente, als etwas Symbolisches deutlich erkennen läßt, wie denn die

allegorische Auffassung der Mysterien das Uebernatürliche, mit welchem sie fortwährend in Beziehung gesetzt sind, von einer anderen Seite her ins Bereich des Menschlichen zieht wie die ironisirende das Mährchenhafte. Dadurch unterscheidet sich die künstlerische Darstellung des Wunderbaren in der Zauberflöte sehr bestimmt von der verwandten im Don Giovanni. Dort ist die Erscheinung des Geistes ein wirkliches Wunder, eine Thatsache, die als solche geglaubt werden muß, die künstlerisch nur durch den vollkommnen Ausdruck der Empfindungen schauerlichen Entsetzens, welche die Vorstellung einer solchen Erscheinung hervorruft, zur Wahrheit gemacht werden kann. In der Zauberflöte dagegen soll durch das Wunderbare auf das unter demselben verborgene Geheimniß hingedeutet und das Gemüth zu einer staunenden Ehrfurcht gestimmt werden. Daher im Don Giovanni die furchtbarste Realität der künstlerischen Darstellung, welche in der Zauberflöte bald einen mildernden Schleier bald einen leuchtenden Glanz über das Wunderbare ausbreitet.

Es ist ein Glück, daß die musikalische Darstellung das rationalistische Element, welches in allem allegorisirenden Wesen so erkältend wirkt, ihrer Natur nach bei Seite lassen muß und allein aus dem tief bewegten und feierlich gestimmten Gefühl ihre Impulse schöpft. Hier ist die Grundlage der musikalischen Schöpfung, von hier aus geht ein höherer Geist durch das Ganze, der selbst dem an sich Unbedeutenden, dem Naiven und dem Lustigen einen Ausdruck giebt, welcher auch diese Elemente als dem Ganzen zugehörige empfinden läßt.

Allerdings hat das überall so tief eingreifende symbolische Wesen auch die Schärfe der individuellen Charakteristik abgestumpft. Die Thaten, welche man erwartet, werden zu Prüfungen; die Chöre der Eingeweihten repräsentiren eine Allgemeinheit; die drei Damen, wie die drei Knaben, sind keine selbständigen Personen, sondern jede Gruppe bildet erst das Individuum, das wiederum eine Vorstellung repräsentirt; selbst die handelnden Personen haben durch die enge Beziehung auf eine Idee mehr von typischem Charakter bekommen als für die lebendigste dramatische Charakteristik wünschenswerth ist[67]. Trotz solcher Schwierigkeiten hat Mozart mit treffender Charakteristik Situationen wie Personen lebendig und in greifbarer Anschaulichkeit hingestellt. Daß Stoff und Behandlung im Figaro und Don Giovanni, theilweise auch in Così fan tutte und der Entführung, vielfach stärkeren Ausdruck der Leiden-

67 Vgl. Hotho Vorstudien S. 79 ff.

schaft, feinere Detailausführung und schärferes Hervorheben einzelner Züge erforderlich machte, während in der Zauberflöte mehr der Gesammtton hervortritt, ist unverkennbar, beweist aber zunächst nur, daß Mozart jede Aufgabe in ihrer Eigenthümlichkeit erfaßte und ausführte. „In Lessings Nathan", sagt Strauß[68] „vermißt man die stärker packenden Eindrücke eigentlich drastischer Stücke ebensowenig, als man bei den tiefen Friedensklängen von Mozarts Zauberflöte die mannigfaltige Charakteristik und die schäumende Leidenschaft in den Melodien seines Don Juan vermißt. In beiden Letzlingswerken, dem des Dichters wie dem des Tonsetzers, so verschiedenartig sie übrigens sein mögen, offenbart sich ein zur Klarheit und zum Frieden mit sich hindurchgedrungener, in sich vollendeter Geist, an den, weil er jede innere Trübung überwunden hat, auch keine Störung von außen mehr ernstlich heranreicht".

Bestimmenden Einfluß auf den musikalischen Ausdruck hatte es natürlich, daß deutsche Worte zu Grunde lagen. Wie elend auch die Verse sind, so daß man meistens den Sinn, der eigentlich ausgedrückt werden sollte, heraussuchen muß um Mozarts Musik zu begreifen, so bilden sie doch die Basis für die musikalische Gestaltung. Die italiänische Opernpoesie, durch die lange Tradition geschult, führte durch ihre abgerundeten, festen Gebilde unwillkürlich auch den Componisten zu den überlieferten Formen hin; die deutschen Verse ließen ihm freie Hand, weil sie ihm ein zwar vielfältig rohes, aber ebendeshalb keine bestimmte Form voraussetzendes Material darboten. Es ist bemerkenswerth, daß das in den italiänischen Opern häufige Mittel bildliche Ausdrücke der Poesie musikalisch, namentlich durch Malerei der Instrumente, hervorzuheben in der Zauberflöte fast gar nicht vorkommt. Abgesehen von der Verschiedenheit des poetischen Ausdrucks im Italiänischen und Deutschen, provocirt schon der sinnliche Klang der italiänischen Sprache energischer den musikalischen Ausdruck; vor allem aber mußte das declamatorische Element richtiger Betonung und Verbindung dem deutschen Componisten nothwendig als Grundlage des richtigen musikalischen Ausdrucks gelten. Auch in dieser Beziehung ist die Zauberflöte der Entführung weit überlegen. Wenn man das Einzelne nach dem Originaltext verfolgt, so sieht man leicht, mit welcher Sorgfalt Mozart ausdrucksvoll zu declamiren, namentlich auch zu interpungiren bemüht ist. Mitunter hat ihn dies Bestreben zu weit geführt, wie in dem bekannten „doch"

68 Strauß Lessings Nathan d. Weise S. 77 f.

Sarastro's; allein einem Element, das nur mitzuwirken berechtigt ist, ausschließlichen Einfluß einzuräumen, wurde Mozart durch seine musikalische Natur bewahrt: die Melodie behielt ihr ungeschmälertes Recht. An unzähligen Stellen kann man wahrnehmen, wie das genaue Beobachten des rhetorischen und declamatorischen Accents die eigenthümliche musikalische Fassung im Einzelnen und die freie Behandlung der Form hervorgerufen hat.

Eine ganz neue Stellung nimmt die Zauberflöte auch durch die Behandlung des Orchesters ein. Es ist weder wie im Figaro und Don Giovanni zur feinen Detailausführung psychologischer Charakteristik verwendet, noch mit dem Behagen am sinnlichen Wohlklange ausgebildet wie in Così fan tutte, es spielt hier gewissermaßen eine doppelte Rolle. In dem Theil der Oper, welcher vorwiegend rein menschliche Empfindungen darstellt, ist das Orchester frei und selbständig in der Bewegung, aber leicht und durchsichtig gehalten; auch die Klangfarben sind mannigfaltig nuancirt, aber in ihrer Mischung einfach, anspruchslos, bei weitem nicht so auf Reiz berechnet wie in Così fan tutte. Wo aber das mystische Element hervortritt, da nimmt das Orchester einen ganz veränderten Charakter an. Hier kommen ungewöhnliche Mittel, wie Posaunen und Bassethörner, zur Anwendung, durch verschiedene Mischungen wird ein fremdartiges Klangwesen hervorgerufen, das bei den reichsten Nuancirungen und der feinsten Abstufung von ernster Wehmuth bis zum leuchtenden Glanz doch den Grundton des Feierlichen und Erhabenen festhält und den Zuhörer in eine dem gewöhnlichen Treiben entrückte Sphäre bannt. Hier sind nicht allein ungeahnte Kräfte des Orchesters in Wirksamkeit gesetzt, sondern die Macht desselben durch das Colorit zu charakterisiren zuerst im Großen zur Geltung gebracht, und die Zauberflöte ist der Ausgangspunkt für alles, was die neuere nach dieser Seite hin so erfindungsreiche Musik geleistet hat. Nur darf man nicht vergessen, daß das instrumentale Colorit bei Mozart nur ein Mittel neben anderen ist um die künstlerische Idee zur vollen Geltung zu bringen, nirgend den Anspruch macht diese allein auszudrücken oder gar sie zu vertreten.

Daß die Zauberflöte in ihrer ganzen musikalischen Conception echt deutsch ist, daß die deutsche Oper hier zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiet zur Anwendung bringt, das giebt ihr die eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozarts Opern[69]. Hat er in seinen

69 Beethoven erklärte nach Seyfrieds Angabe (Beethovens Studien Anhang

italiänischen Opern die Tradition einer langen Entwickelungszeit übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewissermaßen zum Abschluß gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschließt das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn: unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein musikalisches Kunstwerk, und behauptet noch heute seinen Platz. In welchem Maaße gerade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, das kann niemand entgehen, der für die Entwickelung der Kunst ein Auge hat.

Eine Folge des Beifalls, den die Zauberflöte fand, waren die Nachahmungen, welche die Theater auf der Wieden und in der Leopoldstadt lieferten.

Alles wird auf diesen Theatern gezaubert; so hat man z. B. die Zauberflöte, den Zauberring, den Zauberpfeil, den Zauberspiegel, die Zauberkrone und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Ansehen und Anhören sich einem das Inwendige umkehren möchte. Text und Musik tanzen ihren kläglichen Reihen neben einander — die Zauberflöte ausgenommen —, so daß man nicht weiß, ob der Dichter den Compositeur oder dieser jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kommt noch, daß diese miserablen Producte noch miserabler vorgestellt werden[70].

Der Zauberflöte auffallend ähnlich war die Oper Babylons Pyramiden von Schikaneder, deren erster Act von Gallus (S. 216), der zweite von Winter componirt war, zuerst am 23. Oct. 1797 aufgeführt[71]. Im Jahr darauf folgte dann das Labyrinth oder der Kampf der Elemente, als zweiter Theil der Zauberflöte angekündigt, von Schikaneder und Winter[72], im Jahr 1806 auch in Berlin mit großer Pracht gegeben[73]. Von Goethe's Plan die Zauberflöte fortzusetzen ist schon (S. 495) die Rede gewesen.

Es ist überflüssig eine Statistik der Aufführungen der Zauberflöte

S. 21, die Zauberflöte für Mozarts größtes Werk, denn hier erst zeige er sich als deutscher Meister. Schindler fügt hinzu (Biogr. II S. 164 f. 322), er habe sie so hochgehalten, weil fast jede Gattung vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme. Erwägt man, daß dies Lob in Beethovens Munde nur auf die geistige Kraft gehen konnte, die den Reichthum der verschiedensten Formen zu einem künstlerischen, aus der Idee gebornen Ganzen zu gestalten vermochte, so überzeugt man sich, wie tief eingehend er sie würdigte.

70 Berl. mus. Ztg. 1793 S. 142.

71 A. M. Z. I S. 73 ff. 447 f.

72 A. M. Z. II S. 811 ff.

73 A. M. Z. V S. 778. 794. Zelter Briefw. I S. 74 ff.

in Deutschland zu geben. In Wien bemächtigten sich allmählich alle Theater derselben. Im Februar 1801 wurde die Zauberflöte auf dem Kärnthnerthortheater mit neuen Decorationen von Sacchetti gegeben[74] — Schikaneder war gar nicht genannt; das rief einige derbe Pamphlets in Knittelversen hervor[75]. Schikaneders Antwort war eine glänzend ausgestattete Aufführung der Zauberflöte in seinem neuen Theater an der Wien, die er als Papageno mit den Worten empfahl

> Der Papageno ist zwar da,
> Doch singt er noch nicht hopsasa;
> nach eurem Urtheil bloß allein
> wird er sich seines Sieges freun.
> Versprochen hab ich zwar schon lang
> der Zauberflöte Sang und Klang,
> doch Maler, Schneider, Maschinist
> erheischten diese lange Frist.

Auch scheute er sich nicht die mangelhafte Maschinerie des andern Theaters grotesk zu parodiren[76]. Der Zulauf war ungeheuer, aber da er sich auch arge Dinge erlaubt hatte, z. B. das Quintett auszulassen, für Dlle. Wittmann eine Arie einzulegen, erfuhr er ebenfalls die Kritik der Knittelverse[77]. Im Nov. 1810 versuchte sich auch das Leopoldstädter Theater an der Zauberflöte[78], im Jahr 1812 aber unternahmen die Theater am Kärnthnerthor und an der Wien einen förmlichen Wettstreit um die glänzendste Aufführung der Zauberflöte[79].

Von da ging sie in wenigen Jahren über alle Bühnen, große wie kleine. In Berlin wurde die Zauberflöte zuerst am 12. Mai 1794 in der glänzendsten Ausstattung[80] und mit einem Erfolg gegeben, der das Uebergewicht der deutschen Oper über die italiänische dort entschied[81];

---

74 A. M. Z. III S. 484. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 40 S. 315.

75 Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelversen von **. Wien 1801 (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 41 S. 326 ff.). Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper die Zauberflöte im Stadttheater, Jupitern und Schikanedern erzählt im Olymp in Knittelversen von F. H. v. TZ. Wien 1801.

76 Treitschke Orpheus S. 248. A. M. Z. III S. 484.

77 Jupiter, Mozart und Schikaneder, nach der ersten Vorstellung der Zauberflöte im neuen Theater an der Wien, Wien 1802.

78 A. M. Z. XII S. 1057.

79 A. M. Z. XIV S. 558 ff. Treitschke Orpheus S. 249 f.

80 Reichardt vertr. Briefe aus Paris I S. 163.

81 Schneider Gesch. d. Oper S. 63 f.

am 12. Mai 1844 feierte man das Jubiläum dieser Aufführung[82]. Auch in Hamburg kam die „lang ersehnte Zauberflöte" erst am 19. Nov. 1794 auf die Bühne und mußte sich über Oberon und Sonnenfest der Braminen den Sieg erkämpfen[83]. Als Curiosität mag auch erwähnt werden, daß in Braunschweig die Zauberflöte in französischer Uebersetzung[84] und in Dresden seit 1794[85] in italiänischer Bearbeitung[86] gegeben wurde bis zum Jahr 1818, wo C. M. v. Weber sie zuerst deutsch mit großer Sorgfalt und zu eigener Befriedigung aufführte[87].

Die Zauberflöte machte Mozarts Namen rasch, namentlich auch in Norddeutschland, populär. Wie allgemein die Gunst war, welche sie fand, mag Goethe bezeugen, dessen Hermann, der einfache Bürgerssohn eines Landstädtchens, von einem Besuch beim Nachbarn erzählt

> Minchen saß am Klavier; es war der Vater zugegen,
> hörte die Töchterchen singen, und war entzückt und in Laune.
> Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war;
> aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino,
> und ich wollte doch auch nicht stumm sein! Sobald sie geendet,
> fragt' ich dem Texte nach, und nach den beiden Personen.
> Alle schwiegen darauf und lächelten; aber der Vater
> sagte: nicht wahr, mein Freund, er kennt nur Adam und Eva?

und Tieck, der im gestiefelten Kater den Besänftiger mit dem Glockenspiel und den Decorationen der Zauberflöte das empörte Publicum jedesmal zum allgemeinen Beifall hinreißen läßt. Noch heute sind Sarastro und Tamino unerläßliche Gast- und Proberollen, leider auch die Königin der Nacht für Sängerinnen vom hohen f; ist auch die Pracht der Decorationen und Maschinerien längst weit überboten und das Interesse an der Freimaurertendenz, das anfangs mitgewirkt haben mag, nicht mehr lebendig, so ist doch die Zauberflöte auch jetzt noch im eigentlichen Sinne populär.

Auch in holländischer[88], schwedischer[89], dänischer[90], polnischer[91]

82 A. M. Z. XLVI S. 443. Rellstab ges. Schr. XX S. 379 ff.
83 Meyer L. Schröder II, 1 S. 115.
84 A. M. Z. VII S. 208.
85 A. M. Z. I S. 341.
86 Treitschke Orpheus S. 250 f.
87 A. M. Z. XX S. 839 ff. Cäcilia VIII S. 170.
88 A. M. Z. XIV S. 239.
89 A. M. Z. XIV S. 593 ff. 804. 864.
90 A. M. Z. XXXI S. 820.
91 A. M. Z. XIV S. 327.

Uebersetzung hat sie Glück gemacht; daß in Italien diese „musica scelerata ohne alle Melodie" noch weniger durchdringen konnte als Mozarts übrige Opern ist begreiflich, eben weil sie so echt deutsch ist[92]. Erklärlich ist es auch, daß sie in London, wo sie im Jahr 1811 zuerst italiänisch[93], dann 1837 in englischer Bearbeitung[94], im Jahr 1840 von einer deutschen Gesellschaft deutsch[95] gegeben wurde, auf der Bühne nur mäßig gefiel, während seit langer Zeit die einzelnen Musikstücke allgemein bekannt und beliebt sind[96].

In eigenthümlicher Verunstaltung wurde die Zauberflöte im Jahr 1801 in Paris durch Lachnith unter dem Titel Les mystères d'Isis eingeführt[97]. Das Stück war gänzlich umgeändert, indem alles Wunderbare, z. B. die Zauberflöte selbst, und alles Komische herausgebracht, Papageno z. B. in einen weisen Schäfer Bochoris verwandelt war; natürlich wurde ein guter Theil der Musik dadurch geradezu parodirt, anderes mußte fortbleiben oder wurde ohne solchen Grund weggelassen z. B. das zweite Quintett, das Terzett, der Chor „O Isis", die Arie der Pamina u. a. m. Dieser Ausfall wurde ersetzt durch eingelegte Stücke aus anderen Mozartschen Opern, z. B. die Champagner-Arie aus Don Giovanni, welche als Duett, eine Arie aus Titus, welche ebenfalls als Duett verarbeitet war, und mehr der Art. An der Musik selbst war ebenfalls die größte Willkür geübt. Der Schlußchor mit Sarastro's Recitativ machte den Anfang der Oper, dann folgte das Terzett „Seid uns zum zweitenmal willkommen" von sechs Priesterinnen gesungen, hierauf ein Chor aus Titus (15) und nun die ursprüngliche Introduction. Monostatos Lied war Papagena (Mona), die erste Arie der Königin der Nacht Pamina zugefallen und das Duett „Bei Männern" zum Terzett gemacht. Es läßt sich danach denken, wie sehr durch Zusetzen, Streichen, Aendern von Melodie und Harmonie im Einzelnen die Mozartsche Musik entstellt wurde. Die Aufführung rief eine lebhafte Gährung unter Kritikern und Liebhabern hervor[98]; nicht bloß Deutsche protestirten gegen die völlige Zerstörung

92 Ein Versuch in Mailand im Jahr 1816 hatte einen zweifelhaften (A. M. Z. XVIII S. 346 f 485. XIX S. 190), ein zweiter in Florenz 1818 entschieden ungünstigen Erfolg (A. M. Z. XXI S. 42).

93 Pohl Mozart u. Haydn in London S. 147.

94 Hogarth mem. of the opera II p. 193.

95 A. M. Z. XLII S. 736. XLIV S. 610.

96 A. M. Z. III S. 335. Hogarth a. a. O.

97 Eine nähere Analyse von einem deutschen Künstler findet sich A. M. Z. IV S. 69 ff.

98 A. M. Z. IV S. 47.

eines einheitlichen Ganzen[99], ein eingehender Aufsatz im Moniteur (1801 N. 337) wies das Ungehörige einer solchen Bearbeitung nach, deren Vertheidigung merkwürdig genug Cramer[100] übernahm. Man nannte die Oper les misères d'ici, und sprach von der opération des dérangeur Lachnith[101]. Aber alle waren einig über die Vorzüglichkeit der Ballets und Decorationen, des theatralischen Arrangements einzelner Scenen, die vortreffliche Ausführung durch Orchester und Chöre, und dadurch ist wie es scheint bewirkt daß bis 1827 dies Ungeheuer in Paris 130 Vorstellungen erlebt hat[102]. Am 23. Febr. 1865 fand die erste Aufführung der unverstümmelten Zauberflöte in der Bearbeitung von Nuitter und Beaumont auf dem théatre lyrique statt und hatte einen glänzenden Erfolg[103].

44.

Krankheit und Tod.

Nachdem die Zauberflöte zur Aufführung gebracht worden war, machte Mozart sich mit allem Eifer an die Vollendung des Requiem[1]. Sein Freund Jos. v. Jacquin kam zu ihm um ihn zu bitten einer Dame, die bereits eine treffliche Klavierspielerin war, Unterricht zu geben und fand ihn am Schreibtisch mit dem Requiem beschäftigt. Mozart erklärte sich bereit, wenn man ihm noch einige Zeit Frist lasse, denn

99 Reichardt vertr. Briefe aus Paris I S. 162 ff. 457 ff. Solger nachgel. Schr. I S. 69 ff. Engel Journal de Paris 1801 Nr. 346. Schlegel Europa II, 1 S. 178.

100 Cramer anecd. sur Mozart p. 18 ff., vgl. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 101.

101 Castil-Blaze l'acad. imp. de mus. II p. 86.

102 A. M. Z. XX S. 858. XXXIII S. 82 ff. 142 f. Im Jahr 1829 fand die deutsche Aufführung der Zauberflöte in Paris großen Beifall (A. M. Z. XXXI S. 466).

103 Niederrhein. Mus. Ztg. 1865 S. 68. Berl. Mus. Ztg. Echo 1865 S. 73 ff. Henry Blaze de Bury revue de deux mondes 1865, LVI p. 412. ff.

1 Die nachfolgende Darstellung beruht wesentlich auf den Berichten der Wittwe bei Niemetschek (S. 50 ff. Nissen S. 563 ff.) — womit die Nachrichten übereinstimmen, welche sie einer Engländerin bei einem Besuch in Salzburg 1829 gab (the musical World 1837 Aug., Sept. Hogarth mem. of the opera II p. 196 ff.) — und einem Briefe der Schwägerin Sophie Haibl (7. April 1827), von Nissen (S. 573 ff.) theilweise gegeben, in vollständiger Abschrift nach dem Original mir von Köchel mitgetheilt.



er habe eine Arbeit unter Händen, die dringend sei und ihm sehr am Herzen liege; bis diese vollendet sei, könne er durchaus an nichts anderes denken [2]. Auch andere Freunde erinnerten sich später gar wohl, wie sie Mozart bei dieser Arbeit angetroffen hatten, die ihn bis kurz vor seinem Tode ausschließlich beschäftigte [3]. Die rastlose Anstrengung, mit welcher er auch nachts daran arbeitete, vermehrte das Unwohlsein, an welchem er schon in Prag gelitten hatte. Schon während er mit der Vollendung der Zauberflöte beschäftigt war, hatten ihn mitunter Ohnmachten befallen, dieser Zustand der Erschöpfung nahm zu, und mit ihm eine trübe Stimmung. Wie sehr ihn dieselbe beherrschte, zeigt ein merkwürdiges Billet Mozarts im Sept. 1791 an einen unbekannten Empfänger (da Ponte? vgl. S. 466) in italiänischer Sprache gerichtet [4].

Affmo Signore. Vorrei seguire il vostro consiglio, ma come riuscirvi? ho il capo frasternato, conto a forza e non posso levarmi dagli occhi l'immagine di questo incognito. Lo vedo di continuo, esso mi prega, mi sollecita, ed impaziente mi chiede il lavoro. Continuo perchè il comporre mi stanca meno del riposo. Altronde non ho più da tremere. Lo sento a quel che provo, che l' ora suona; sono in procinto di spirare; ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur si bella, la carriera s' apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiar il proprio destino. Nessuno micura [assicura] i propri giorni, bisogna rassenarsi, sarà quel che piacerà alla providenza. termino ecco il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto.

Vergebens bot seine Frau, die von Baden hereingekommen war, alles auf ihn von der Arbeit wegzubringen und durch Gesellschaft zu erheitern, er blieb zerstreut und schwermüthig [5]. Als sie an einem schönen Tage mit ihm in den Prater gefahren war und sie einsam da saßen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen und sagte ihr mit Thränen in den Augen, daß er das Requiem für sich schreibe. „Ich fühle mich zu sehr", fuhr er fort „mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von diesem Gedanken nicht losmachen" [6]. Aufs äußerste erschreckt durch diese Aeußerung gab sie sich die

2 Mosel üb. d. Orig. Part. des Requiem S. 5.

3 Stadler Nachtr. S. 17.

4 Im Besitz von Mr. Gouny in London, nach dem Original von Köchel abgeschrieben.

5 A. M. Z. I S. 147 f.

6 Diese Vorstellung, die auch Niemetschek nicht ganz zurückweist, indem er bei der Erwähnung seines frühen Todes bemerkt „wenn er ja nicht auch künstlich befördert war" (S. 67) war weit verbreitet, Delouche erzählte es Sulp. Boisseree

ersinnlichste Mühe ihm solche Gedanken auszureden und ihn wieder aufzurichten[7]. In der Ueberzeugung, daß die Beschäftigung mit dem Requiem seinen krankhaften Zustand erhöhe, nahm sie ihm die Partitur weg und zog den Dr. Closset als Arzt zu Rath.

Wirklich erholte er sich etwas und es wurde ihm möglich für ein Fest in der Loge eine von Schikaneder gedichtete Cantate (623 K.) zu componiren, welche am 15. Nov. vollendet wurde und deren Aufführung er selbst leitete. Die gute Ausführung und der Beifall, welchen dieselbe fand, erfreute ihn und gab ihm wieder Muth und Lust zur Arbeit; er erklärte selbst seine Gedanken von Vergiftung für eine Folge seines Unwohlseins, das aber jetzt gehoben sei — nun verlangte er von seiner Frau das Requiem zurück, die es ihm auch ohne Bedenken gab, und schrieb daran weiter.

Allein diese Besserung war nur von kurzer Dauer, nach wenigen Tagen befiel ihn wieder die trübe Stimmung, er sprach wieder von Vergiftung, seine Kräfte nahmen mehr und mehr ab, es trat Geschwulst an Händen und Füßen und eine fast völlige Unbeweglichkeit ein, worauf später plötzliches Erbrechen folgte. Der brave Jos. Deiner

(I S. 292), Mar. Sessi war fest davon überzeugt (N. Berl. Mus. Ztg. 1860 S. 340). Selbst die Wittwe sagt in einem Briefe an Reg. Rath Ziegler in München (25. Aug. 1837) von ihrem Sohne, er wisse, daß er nicht so groß werde wie sein Vater, deshalb aber auch keine Neider zu fürchten habe, die ihm nach dem Leben strebten.

7 Mozarts krankhafter Gedanke gab Veranlassung einen schmählichen Verdacht auf Salieri zu werfen, daß er Mozart Gift beigebracht hätte, und nach seinem Tode erhob sich das Gerücht, als habe er auf dem Todbette in seinen Phantasien sich dieses Verbrechen selbst beschuldigt (vgl. A. M. Z. XXVII S. 413). Carpani hat in einem langen Aufsatz (Biblioteca Italiana 1824) Salieri gerechtfertigt; in diesem ist außer vielen Declamationen ein ärztliches Zeugniß beigebracht, daß Mozart an einer Gehirnentzündung gestorben sei, und die Aussage der Krankenwärter Salieri's Rosenberg und Porsche, daß Salieri in seiner Krankheit gar nichts von Vergiftung geäußert habe. Auch Neukomm hat, gestützt auf seine genaue Bekanntschaft mit der Familie Mozart und mit Salieri, energisch gegen eine Verläumdung protestirt (Berl. allg. mus. Ztg. 1824 S. 172), der kein Besonnener Glauben schenken kann. Eigenthümlich ist der Grund, mit welchem der Kapellmeister Schwanenberg in Braunschweig, ein Freund Salieri's, das Gerücht widerlegte. Als Sievers, damals sein Schüler, ihm aus einer Zeitung (mus. Wochenbl. S. 94) erzählte, man behaupte, daß Mozart ein Opfer des Neides der Italiäner geworden sei, erwiederte er: Pazzi! non ha fatto niente per meritar un tal onore (A. M. Z. XXI S. 120. Sievers Mozart u. Süßmayr S. 3 f.). Daumer hat die abenteuerliche Vermuthung zu begründen gesucht, daß Mozart durch den Freimaurerorden vergiftet sei (Aus der Mansarde IV S. 75 ff.). — Uebrigens hat auch das Gerede von Mozarts Vergiftung den Stoff zu einer traurigen Kunstnovelle „der Musikfeind" von Gustav Nicolai (Arabesken für Musikfreunde I Lpz. 1825) hergeben müssen.

(I S. 739) erzählte, daß Mozart im November 1791 in die silberne Schlange gekommen sei, elenden Aussehens und über sein Befinden klagend; er habe ihn auf den anderen Morgen zu sich bestellt um mit der Frau Holz für den Winter einzukaufen. Er habe sich denn auch eingefunden, aber die Magd empfing ihn mit der Nachricht, in der Nacht sei der Herr so krank geworden, daß sie den Doctor habe holen müssen. Von Mozarts Frau ins Zimmer gerufen fand er diesen im Bette liegend; als er Deiner reden hörte, schlug er die Augen auf und sagte kaum hörbar: „Joseph, heute ists nichts, wir haben heut zu thun mit Doctors und Apothekers" [8]. Schon am 28. Nov. war der Zustand so bedenklich, daß Dr. Closset den Dr. Sallaba, Primararzt des allgemeinen Krankenhauses, zu einer Consultation zuzog. Während der vierzehn Tage, welche er bettlägerig war, verließ ihn die Besinnung nicht; er hatte den Tod beständig vor Augen und sah ihm gefaßt entgegen, aber nicht ohne Schmerz trennte er sich vom Leben. Der Erfolg der Zauberflöte eröffnete ihm die Aussicht auf reichere Anerkennung und Belohnung, in den letzten Tagen war die von einem Theil des ungarischen Adels ausgestellte Zusicherung einer Subscription von jährlich 1000 fl., und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages gegen die Verpflichtung wenige Stücke ausschließlich für die Subscribenten zu componiren bei ihm eingegangen [9]: jetzt, wo er seine Existenz gesichert sah um ganz seiner Kunst leben zu können, sollte er fort und seine Frau mit den beiden kleinen Kindern einer sorgenvollen Zukunft überlassen [10]. Aber auch auf dem Schmerzenslager blieb er sich gleich in seiner Herzensgüte und Freundlichkeit und verrieth nie die geringste Ungeduld. Seinen Kanarienvogel, der ihm sehr lieb war, ließ er ungern erst ins Nebenzimmer bringen, weil ihm sein Schlagen empfindlich wurde, dann mußte er auch aus diesem entfernt werden.

Sophie Haibl erzählt:

Als er erkrankte, machten wir ihm Nachtleibel um sie vorwärts anzuziehen, weil er wegen Geschwulst sich nicht drehen konnte, und weil wir nicht wußten, wie schwer krank er war, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock für die Zeit daß er wieder aufstände; er bezeugte über denselben eine herzliche Freude. Ich besuchte ihn alle Tage. Einmal sagte

8 Wiener Morgenpost 1856 Nr. 28.

9 Dies geht aus dem Gnadengesuch der Wittwe (Beil. I, 15) hervor.

10 Von dem etwa vier Monate alten Wolfgang hatte er prophezeit, er würde ein echter Mozart werden, weil er im Weinen in den Ton einstimmte, aus dem der Vater gerade spielte (Niemetschek S. 41).

er zu mir: „Vermelden Sie der Mama, daß es mir recht sehr gut geht, und daß ich noch in der Octave kommen werde ihr zum Namenstage [22. Nov.] Glück zu wünschen".

Mit lebhafter Theilnahme hörte er von den Wiederholungen der Zauberflöte und abends legte er wohl die Uhr neben sich und verfolgte im Geist die Aufführung: „jetzt ist der erste Act aus — jetzt ist die Stelle, dir große Königin der Nacht" [11]. Noch am Tage vor seinem Tode sagte er zu seiner Frau: „einmal möchte ich doch noch meine Zauberflöte hören", und summte mit kaum vernehmbarer Stimme „der Vogelfänger bin ich ja". Kapellmeister Roser, der an seinem Bett saß, stand auf, ging zum Klavier und sang das Lied, was Mozart sehr zu erheitern schien [12]. Auch das Requiem beschäftigte ihn fortwährend. Während er noch daran arbeitete, pflegte er jede vollendete Nummer gleich singen zu lassen und spielte die Instrumentation auf dem Piano. Am Tage vor seinem Tode ließ er sich die Partitur aufs Bett bringen — es war nachmittags um 2 Uhr — und sang selbst noch die Altstimme [13], Schack sang wie gewöhnlich den Sopran, Hofer, Mozarts Schwager, Tenor und Gerl Baß. Sie waren bei den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart im Gefühl, daß er es nicht vollenden werde, heftig zu weinen anfing und die Partitur bei Seite legte [14].

Als gegen Abend die Schwägerin kam, trat ihre Schwester, die sich sonst wohl zu beherrschen wußte, ihr voller Verzweiflung in der Thür mit den Worten entgegen: „Gottlob, daß du da bist! Heute nachts ist er so krank gewesen, daß ich schon dachte, er erlebe diesen Tag nicht; wenn er heute wieder so wird, so stirbt er die Nacht". Als sie sich dem Bette näherte, rief Mozart ihr zu: „Gut, daß Sie da sind, heute Nacht bleiben Sie bei mir, Sie müssen mich sterben sehen". Da sie sich zusammennahm und ihm solche Gedanken auszureden suchte, antwortete er ihr: „Ich habe ja schon den Todtengeruch auf der Zunge — ich rieche den Tod; und wer wird meiner liebsten Constanze beistehen, wenn Sie nicht bleiben?" Sie bat nur auf einen Augenblick zu ihrer Mutter gehen zu dürfen, der sie Nachricht versprochen habe. Auf den Wunsch ihrer Schwester ging sie bei den Geistlichen bei St. Peter

11 A. M. Z. I S. 149.

12 Monatsschr. f. Theat. u. Mus. 1857 S. 446.

13 Er hatte eine Tenorstimme, die im Sprechen fein war, nur wenn er beim Dirigiren lebhaft wurde, sprach er kräftig und laut (Hogarth mem. of the opera II p. 198).

14 So lautet die unbedingt glaubwürdige Mittheilung Schacks (A. M. Z. XXIX S. 520 f. Nissen Nachtr. S. 169).

vor und bat, es möge einer wie von ungefähr zu Mozart kommen; sie weigerten sich lange und es kostete ihr viel Mühe „einen solchen geistlichen Unmenschen" dazu zu bewegen. Als sie zurückkam, fand sie Süßmayr neben Mozart am Bett in eifriger Unterhaltung über das Requiem. „Habe ich es nicht gesagt, daß ich dies Requiem für mich schreibe?" sagte er, während er mit nassen Augen dasselbe durchsah. Und so sicher war er seines nahen Todes, daß er seiner Frau auftrug, sie solle ehe sonst etwas davon verlaute Albrechtsberger von seinem Tode benachrichtigen, denn diesem gehöre vor Gott und der Welt seine Stelle an der Stephanskirche (I S. 717).

Spät abends kam noch der Arzt, den man nach langem Suchen im Theater fand, das er sich nicht entschließen konnte vor dem Schluß des Stücks zu verlassen. Er erklärte Süßmayr im Vertrauen, daß keine Hülfe mehr sei, verordnete aber noch kalte Umschläge auf den Kopf, welche Mozart so erschütterten, daß er bald darauf das Bewußtsein verlor, das sich nicht wieder einstellte. Noch in seinen letzten Phantasien schien ihn das Requiem zu beschäftigen, er blies die Backen auf und suchte mit dem Munde die Pauken nachzuahmen. Gegen Mitternacht richtete er sich auf, seine Augen waren starr, dann neigte er sein Haupt gegen die Wand und schien einzuschlummern; um ein Uhr (5. Dec.) war er verschieden [15].

Frühmorgens wurde der ehrliche Deiner von der Magd herbeigerufen „um den Herren anzuziehen"; er leistete Mozart die Dienste, welche man Verstorbenen zu erweisen pflegt. Die Leiche wurde mit einem Todten-Bruderschaftsgewande von schwarzem Tuch bekleidet auf eine Bahre gelegt, welche man ins Arbeitszimmer brachte und in der Nähe des Klaviers aufstellte. Schaarenweis strömten über Tag die Menschen herbei, welche um ihn weinten und klagten; wer ihm nahe getreten war, hatte ihn lieb gewonnen, und die Bewunderung des Künstlers war jetzt eben eine allgemeine geworden, sein plötzliches Hinscheiden brachte allen die Größe des Verlustes zum Bewußtsein. Die Wiener Zeitung (1791 Nr. 98) sagte:

In der Nacht vom 4. zum 5. d. M. verstarb allhier der k. k. Hof-Kompositor Wolfgang Mozart. Von seiner Kindheit an durch das seltenste musikalische Talent schon in ganz Europa bekannt, hatte er durch die glücklichste Entwickelung seiner ausgezeichneten Naturgaben und durch die beharrlichste Verwendung die Stufe der größten Meister erstiegen; davon zeugen seine allgemein beliebten und bewunderten Werke, und diese

15 Aehnlich wird berichtet Journ. d. Lux. u. d. Mode 1808 II S. 803.

geben das Maaß des unersetzlichen Verlustes, den die edle Tonkunst durch seinen Tod erleidet.

Ein Brief aus Prag vom 12. Dec. 1791 berichtete[16]:

Mozart ist — todt. Er kam von Prag kränklich heim, siechte seitdem immer; man hielt ihn für wassersüchtig und er starb zu Wien Ende voriger Woche. Weil sein Körper nach dem Tode schwoll, glaubte man gar, daß er vergiftet worden. Eine seiner letzten Arbeiten soll eine Todtenmesse gewesen sein, die man bei seinen Exequien aufgeführt hat. Nun er todt ist, werden wohl die Wiener erst wissen, was sie an ihm verloren haben[17]. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte. Weder sein Figaro, noch sein Don Juan machten in Wien Glück, doch desto mehr in Prag. Friede sei mit seiner Asche!

Die Frau, welche schon am Tage vorher so unwohl gewesen war, daß der Arzt auch ihr Arznei verordnet hatte, war ganz gebrochen von Schmerz und Leiden und konnte sich kaum aufrecht erhalten. In ihrer Verzweiflung legte sie sich in das Bett ihres Mannes um von derselben Krankheit ergriffen zu werden und mit ihm zu sterben. Van Swieten, der sogleich zu ihr geeilt war, suchte sie zu trösten und veranlaßte, daß man sie aus der traurigen Umgebung fort und zu einer befreundeten Familie ins Haus brachte. Er übernahm auch die Sorge für das Begräbniß und in Berücksichtigung der dürftigen Verhältnisse, in welchen die Wittwe sich nunmehr befand, war er bedacht die Beerdigung so einfach und billig als möglich einzurichten. Sie fand mit dem Conduct dritter Classe statt, wofür 8 fl. 36 kr. bezahlt wurden; außerdem kostete der Todtenwagen 3 fl. Daß er, der reiche Mann und vornehme Gönner, außer der Sorge auch die Kosten für eine anständige Bestattung des großen Künstlers hätte übernehmen können — der Gedanke scheint ihm gar nicht eingefallen zu sein.

Am 6. December Nachmittags 3 Uhr wurde die Leiche Mozarts bei St. Stephan in der Kreuzkapelle an der Nordseite an der die Capistranskanzel sich befindet, eingesegnet. Es war ein heftiges Regen- und Schneewetter und die wenigen Freunde, welche sich zum Leichenbegängniß eingefunden hatten — unter ihnen van Swieten, Salieri, Süßmayr, Kapellm. Roser und der Violoncellist

16 Mus. Wochenbl. S. 94.

17 Ein Kunstgenosse — Salieri soll gemeint sein — scheute sich nicht zu Bekannten zu sagen: „Es ist zwar Schade um ein so großes Genie, aber wohl uns, daß er todt ist. Denn hätte er länger gelebt, wahrlich man hätte uns kein Stück Brod für unsere Compositionen gegeben". (Niemetschek S. 81.)

Orsler[18] — standen mit Regenschirmen um die Bahre, die dann durch die große Schulerstraße dem Friedhof von St. Marx zugeführt wurde. Da das Unwetter immer mehr zunahm, entschlossen sich die Leidtragenden beim Stubenthor umzukehren[19]; kein Freund stand an der Gruft, als man die Leiche hinabsenkte. Aus Sparsamkeit war kein eigenes Grab angekauft, der Sarg wurde in einer allgemeinen Grube beigesetzt, welche gewöhnlich fünfzehn bis zwanzig Särge aufnehmen und alle zehn Jahr neu ausgegraben und neu besetzt werden; kein Mal bezeichnete Mozarts letzte Ruhestätte. Der treue Deiner, welcher der Einsegnung beigewohnt hatte, fragte bei der Wittwe an, ob sie nicht dem Verstorbenen ein Kreuz wolle setzen lassen; sie erwiederte ihm, er bekomme so eins. Sie war nämlich der Meinung, wie sie später wiederholt erklärt hat, daß die Pfarre, wo die Einsegnung Statt finde, auch für das Kreuz sorge. Als sie später, nachdem ihr Unwohlsein gehoben und der erste Schmerz gemildert war, mit mehreren Freunden den Kirchhof besuchte, fand sie einen neuen Todtengräber vor, der ihr das Grab Mozarts nicht zeigen konnte, alles Suchen war vergebens. So ist denn trotz oft wiederholter Bemühungen die Grabstätte Mozarts nicht mit Sicherheit ermittelt worden[20].

Die arme Constanze sah sich mit ihren beiden Kindern in der traurigsten Lage. An baarem Geld waren bei Mozarts Tode 60 fl. vorhanden und an rückständiger Besoldung hatte sie 133 fl. 20 kr. zu fordern, der ganze Hausrath, die Garderobe und die kleine Bibliothek Mozarts eingerechnet, ward auf noch nicht 400 fl. geschätzt. Aber Schulden waren zu bezahlen, nicht bloß an edelmüthige Gläubiger wie Puchberg, der ihr bei der Ordnung der Verlassenschaft treulich bei-

18 Monatsschr. 1857 S. 446. Schikaneder war nicht zugegen; die Todesnachricht hatte ihn aufs heftigste ergriffen, er ging umher und schrie laut auf: „Sein Geist verfolgt mich allenthalben, er steht immer vor meinen Augen!" (Nissen S. 572.)

19 Wiener Morgen-Post 1856 Nr. 28.

20 Journ. d. Lux. u. d. Moden 1808 II S. 801 ff. Al. Fuchs besprach das negative Resultat seiner sorgfältigen Forschungen in Gräffers kl. Wiener Memoiren (1 S. 227 f.). Eine trügerische Spur kam im Jahr 1845 zum Vorschein (illustr. Familienbuch 1852, II S. 117). Endlich hat Ritter v. Lucam (Die Grabesfrage Mozarts. Wien 1856) durch Erkundigung bei zwei alten Musikern, die Mozart noch gekannt hatten, Freystädter und Scholl, ermittelt, daß das Grab rechts vom Friedhofskreuz in der dritten oder vierten Gräberreihe sich befinden hat. Damit stimmt die Aussage des Todtengräbers bei Nissen (S. 576) überein und amtliche im Jahr 1856 angestellte Nachforschungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß es in der vierten Reihe rechts vom Kreuze in der Nähe eines Weidenstrauchs war (Wien. Blätter f. Mus., Theat. u. Kunst 1859 Nr. 97 f.).

stand und an seine Forderung nicht dachte, sondern an Handwerker und Kaufleute, die bezahlt sein wollten — allein die Apothekerrechnungen betrugen mehr als 250 fl.[21] In dieser Noth wandte sie sich zuerst an die Großmuth des Kaisers. Eine dankbare Schülerin Mozarts benachrichtigte sie, daß dieser durch verläumderische Zuträgereien von den Ausschweifungen, denen Mozart ergeben gewesen sei, die ihn in eine Schuldenlast von nicht weniger als 30000 fl. gestürzt hätten, sehr ungünstig gegen sie gestimmt sei, und rieth ihr dem Kaiser ihr Gesuch um Pension persönlich zu überreichen und ihn über den Ungrund jener Gerüchte aufzuklären[22]. In der Audienz erklärte sie freimüthig, das große Talent Mozarts sei es, welches ihm Feinde zugezogen habe, von denen er unausgesetzt durch Cabalen und Verläumdungen verfolgt worden sei. So habe man die Summe seiner Schulden verzehnfacht, mit 3000 fl. wolle sie allen Ansprüchen gerecht werden; auch seien diese Schulden nicht leichtsinnig gemacht, sie wären ohne sicheres Einkommen gewesen, häufige Kindbetten und eine schwere Krankheit von anderthalb Jahren hätten übermäßige Ausgaben veranlaßt. Zufriedengestellt durch diese Mittheilungen forderte Leopold II sie auf ein Concert zu geben, an welchem er sich so großmüthig betheiligte, daß sie ihre Schulden bezahlen konnte (Beil. I, 15).

45.

Das Requiem.

Eine ihrer nächsten Sorgen war das Requiem (626 K.)[1]. Mozart hatte das Requiem unvollendet hinterlassen, sie mußte erwarten, daß der Besteller desselben die Annahme verweigern, nicht nur das rück-

21 Die Verlassenschaftsacten, welche mir durch die Güte meines Freundes Karajan und Hrn. Laimeggers vorlagen, sind in der deutschen Mus. Ztg. 1861 S. 284 ff. mitgetheilt. Es macht einen rührenden Eindruck, wenn man aus dem Schätzungsprotocoll ersieht, wie einfach, ja wie dürftig die ganze Einrichtung war — die Sammlung von Büchern und Musikalien ist auf 23 fl. 41 kr. geschätzt —; und daneben sind als verlorne Schulden angemerkt 300 fl. an Frz. Gilowsky, der im Juli 1787 als verschuldet entwichen citirt wurde (posttägl. Anzeig. 1787 Nr. 35), 500 fl. an Ant. Stadler geliehen.

22 Ueber ein arges Gerücht der Art s. O. Jahn ges. Aufs. üb. Musik S. 230 ff.

1 Die näheren Umstände der Abfassung und Vollendung des Requiems sind im Wesentlichen durch Süßmayrs Bericht (A. M. Z. IV S. 2 f.) und Stadlers

ständige Honorar nicht zahlen, sondern Erstattung des gezahlten verlangen würde. In dieser Verlegenheit entstand ihr und berathenden Freunden der Gedanke, ob nicht aus dem was Mozart hinterlassen habe das Requiem mit einiger Nachhülfe vollendet und damit der Besteller zufrieden gestellt werden könne. Die Beendigung desselben wurde zuerst Joh. Eybler angetragen[2], wie ein von ihm ausgestellter Schein beweist.

Endesunterzeichneter bekennet hiemit, daß ihm die verwittwete Frau Konstanzie Mozart das von ihrem seligen Herrn Gemahl angefangene Seelenamt zu vollenden anvertraut; derselbe erkläret sich, es bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden und versichert zugleich, daß es weder abgeschrieben, noch in andere Hände als die der Frau Witwe gegeben werden soll. Wien den 21. Dec. 1791.

Er hat auch einen Anfang gemacht in Mozarts Handschrift bis zum Confutatis die Instrumentation zu vervollständigen und das Lacrymosa um zwei Takte weiter geführt[3], dann gab er die bedenkliche Arbeit auf. Nach ihm sollen noch andere Musiker sie aus verschiedenen Gründen abgelehnt haben, so kam die Sache an Süßmayr. Er war damals Mozarts Schüler in der Composition, war ihm schon beim Titus zur Hand gegangen (S. 469.) und hatte, während Mozart am Requiem componirte, die fertigen Stücke mehrmals mit ihm durchgesungen und durchgespielt, dieser hatte sich über die Ausarbeitung des Werks oft mit ihm besprochen und über den Gang und die Gründe der Instrumentation Auskunft ertheilt. Die Wittwe berichtete später an Stadler:

Als Mozart sich schwach fühlte mußte Süßmayr öfter mit ihm und mir das was geschrieben war durchsingen, und so bekam er förmlichen Un-

---

Angaben (Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems, mit zwei Nachtr. Wien 1827) bekannt geworden und durch die Wiederauffindung der dem Grafen Walsegg übergebenen Partitur bestätigt und aufgeklärt. Vgl. Deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 380 ff. Die Darstellung konnte daher auf die Staubwolken, welche ein mit so großer Animosität von allen Seiten geführter Streit um die sicher überlieferten Thatsachen aufgewirbelt hat, keine Rücksicht nehmen; die wesentlichen Punkte der Controverse, die so großes Interesse erregte, sind in der Beilage XVII zusammengestellt.

2 Mozart hatte ihm am 30. Mai 1790 folgendes Zeugniß ausgestellt: „Ich Endesgefertigter bescheinige hiemit, daß ich Vorzeiger dieses, Herrn Joseph Eybler, als einen würdigen Schüler seines berühmten Meisters Albrechtsberger, als einen gründlichen Componisten, sowohl in Kammer- als Kirchenstyl gleich geschickten, in der Setzkunst ganz erfahrnen, auch vollkommenen Orgel- und Klavierspieler, kurz als einen jungen Musiker befunden habe, wo es nur zu bedauern ist, daß seinesgleichen so selten ist“. N. Berl. Mus. Ztg. 1858 S. 244.

3 Köchel Recensionen 1864 S. 753.

terricht von Mozart. Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmayr sagte: Ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge, das verstehst du noch lange nicht[4].

Diese Aeußerung war auch ihrer Schwester Sophie lebhaft im Gedächtniß geblieben. Dies wird vollkommen klar, wenn man sich an die Art erinnert, wie Mozart seine Compositionen aufschrieb und ausarbeitete (S. 114 ff.), die uns hier vor Augen liegt.

Die beiden ersten Sätze Requiem und Kyrie hatte Mozart ganz beendigt und in vollständiger Partitur niedergeschrieben, hieran war nichts mehr zu thun[5]. Aber vom Dies irae hatte er nur in seiner bekannten Weise die Partitur entworfen, die Singstimmen vollständig ausgeschrieben mit dem mitunter bezifferten Baß, und von den Instrumenten bei den Ritornellen und Zwischenspielen, und wo sie sonst bei der Begleitung in eigenthümlicher Weise hervortreten, die Motive angedeutet, als Merkzeichen für die Ausführung, die einer späteren Zeit vorbehalten blieb. Auf solche Weise war die Partitur angelegt bis zum letzten Verse des Dies irae; mit den Worten

qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus

hatte Mozart aufgehört.

Er hatte aber die verschiedenen Theile des Requiem nicht hinter einander fort componirt, sondern einzelne Stücke, wie die Stimmung gab, concipirt. So hatte er, bevor das Dies irae vollendet war, schon das Offertorium componirt, welches in den beiden Sätzen Domine Jesu Christe und Hostias im vollständigen Partiturentwurf in derselben Weise von ihm beendigt war.

Man begreift nun, wie Mozart, während er diesen Partiturentwurf mit seinem Schüler Süßmayr am Klavier oder Pulte durchging, mit ihm über die Ausführung der Instrumentation eine belehrende Unterhaltung führen konnte, wie er ihn sich versuchen ließ und dann über die Art, wie es zu machen sei und wie er es sich gedacht habe, nähere Aufklärung gab, so daß Süßmayr in der That in vieler Hinsicht ein lebendiges Bild von der vollständigen Partitur wie sie werden sollte im

---

4 Stadler Nachtr. S. 40.

5 Diese beiden Sätze sind auf 5 Bogen des zwölfzeiligen italiänischen Notenpapiers in Querformat geschrieben, dessen Mozart sich zu bedienen pflegte, und von ihm seiner Sitte gemäß von 1 bis 10 foliirt (nicht paginirt), die letzten drei Seiten sind unbeschrieben geblieben. Die Ueberschrift ist Di me W. A. Mozart 1792. Dies Versehen oder Vorgreifen in der Jahreszahl mußte noch zu so vielen verwirrenden Umständen hinzukommen.

Kopfe tragen und vielfach Mozarts Hand getreu herzustellen im Stande war. Und davon legt die Ausführung selbst Zeugniß ab.

Von den übrigen Sätzen Sanctus, Benedictus und Agnus Dei waren solche Partituranlagen nicht vorhanden.

Süßmayr copirte zunächst alles was Mozart so angelegt hatte, „damit nicht zweierlei Handschriften in einander wären“ wie die Wittwe an André schrieb (Cäcilia VI, S. 202), — wobei sie die von Eybler bereits eingetragenen Ergänzungen im Sinn hatte — und trug dann in diese seine Copie die fehlende Instrumentation so ein, wie es ihm der Absicht Mozarts am meisten zu entsprechen schien. Von den Originalentwürfen Mozarts erhielt die Blätter (11—32), welche das Dies irae bis Confutatis einschließlich enthalten, der Abbé Stadler und überließ sie der k. k. Hofbibliothek in Wien; die übrigen Blätter (33—45) Lacrimosa, Domine und Hostias enthaltend, erwarb Kapellmeister Eybler und schenkte sie derselben Bibliothek. Daß sie von Mozart bestimmt waren ausgeführt und mit dem Requiem und Kyrie zu einer Partitur vereinigt zu werden, beweist schon die von seiner Hand herrührende fortgehende Foliirung; auch ist kein Beispiel bekannt, daß er eine so angelegte Partitur je wieder abgeschrieben habe um sie ganz auszuführen[6].

Süßmayrs bestimmter Angabe zufolge hatte er dann den Schluß des Lacrimosa, das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei „ganz neu“ verfertigt, nur habe er „um dem Werk mehr Einheit zu geben“ die Fuge des Kyrie mit den Worten cum sanctis wiederholt.
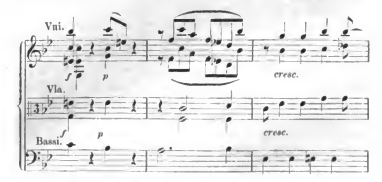
Das so vervollständigte Requiem wurde nun, die ersten beiden Sätze in Mozarts Original, die übrigen in Süßmayrs Handschrift, dem Besteller übergeben[7]. Sollte dieser aber das Ganze für Mozarts Werk annehmen, so mußte auch der Augenschein diese Vorstellung ihm bestätigen. In welchem Grade dieser vorhanden war zeigt die demselben eingehändigte Partitur, welche im Jahr 1838 Eigenthum der k.

---

6 Eine ganz genaue Copie dieser Mozartschen Blätter nach den Originalen hat André im Jahr 1829 unter dem Titel „Partitur des Dies irae, welche Abbé Stadler bald nach Mozarts Tode für sich copirt hatte, — Hostias von W. A. Mozarts Requiem, so wie solche Mozart eigenhändig geschrieben und Abbé Stadler in genauer Uebereinstimmung mit dem Mozartschen Original copirt hat, nebst Vorschrift und Anhang“ herausgegeben. Der Anhang ist ein ähnlicher Partiturentwurf des Requiem und Kyrie, von André reconstruirt, ein wunderlicher Einfall, da ein solches Phantasiestück nichts nützen kann.
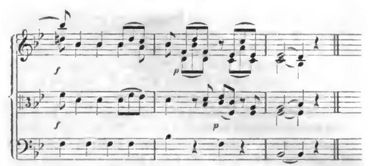
7 Stadler Verth. S. 13.

k. Hofbibliothek wurde[8]. Der erste Eindruck war und ist für jeden, der sie sieht und Mozarts Handschrift kennt, daß das Ganze von ihm geschrieben sei, und so wurde denn in der ersten Freude verkündigt, daß **man Mozarts Originalpartitur des ganzen Requiems aufgefunden** habe[9]. Genauere Prüfung und Ueberlegung rief allerdings Bedenken hervor, man fand Abweichungen, wenn auch geringfügige, in manchen Zügen und auf eine an sie gestellte Anfrage erwiederte die Wittwe Mozarts (10. Febr. 1839), eine vollständige Partitur von Mozarts Hand könne es nicht geben, denn er habe das Requiem nicht beendigt, sondern Süßmayr. Die Vergleichung mit mehreren von Süßmayr unzweifelhaft geschriebenen Partituren — einem Terzett und einer Baßarie, welche er als Einlagstücke zur Serva padrona im Jahr 1793 componirt hatte — löste das Räthsel. Hier fand sich genau dieselbe Handschrift, dieselbe frappante Aehnlichkeit mit der Mozartschen, dieselben abweichenden kleinen Züge, welche dort befremdet hatten. Danach konnte es nicht zweifelhaft bleiben, daß Süßmayr die Partitur vom Dies irae geschrieben hatte, welche auch eine neue von Fol. 1 anfangende Foliirung erhalten hat, die mit dem Sanctus von Neuem beginnt. An einer Stelle verräth sich auch der Abschreiber durch ein Versehen. Die Schlußtakte des Tuba mirum sind von Mozart in den Saiteninstrumenten so notirt



8 Die Schwester des Grafen Walsegg, Gräfin Sternberg, verkaufte als seine Erbin den musikalischen Nachlaß desselben an den Verwalter Leitner, von welchem der gräfl. Amtsschreiber Karl Haag die Partitur des Requiem an sich brachte, und von diesem erbte sie Katharina Adelpoller, Frau des Stuppacher Gerichtsdieners Joh. Adelpoller. Durch den Justizcommissar Novak zu Schottwien, der früher gräfl. Walseggscher Verwalter gewesen war, wurde Graf Moritz v. Dietrichstein, Präfect der k. k. Hofbibliothek, auf dieselbe aufmerksam gemacht und kaufte sie für 50 Dukaten für die Bibliothek.

9 A. M. Z. XLI S. 81. N. Ztschr. f. Mus. X S. 10. Cäcilia XX S. 279.



Beim Uebertragen in seine Copie übersah Süßmayr dies, den Octavengang der Violinen, die charakteristische Bewegung der Bratsche zum Schluß; was er statt dessen schrieb sind keine Verbesserungen des Erfinders [10].

Süßmayr hatte also im Verkehr mit Mozart absichtlich oder unbewußt seine Handschrift so nach der seines Meisters gebildet, daß sie derselben bis auf kleine Abweichungen zum Verwechseln ähnlich war. Solche Erscheinungen kommen wohl vor, Joh. Seb. Bachs zweite Frau schrieb ihrem Manne so gleich, daß nur ein Geübter ihre Handschriften unterscheiden kann, Joachims Notenschrift war früher wenigstens der von Mendelssohn täuschend ähnlich. Diesmal kam diese Gewohnheit oder Fertigkeit für den Wunsch dem Besteller des Requiems die Vorstellung einer Mozartschen Handschrift zu geben nur zu gelegen. Es ist kein Zweifel, daß Graf Walsegg die Partitur als eine von Mozart wenigstens bis zum Sanctus vollendete und geschriebene erhielt und annahm [11] — ob es ausdrücklich ausgesprochen wurde oder als natürliche Voraussetzung galt, muß dahin gestellt bleiben —: daß dieser eine Täuschung ganz anderer Art damit vorzunehmen beabsichtigte ist eigenthümlich genug, macht aber die mit ihm vorgenommene nicht besser.

Unter diesen Umständen lag der Wittwe allerdings daran, daß das Requiem als von Mozart vollendet gelte. Daraus erklärt es sich, daß

10 J. F. v. Mosel „über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart" (Wien 1839) vgl. A. M. Z. XLI S. 317 ff. Ich habe die Handschriften in Wien selbst untersucht und verglichen, die Angaben über das Factische in jener Schrift sind genau.

11 Niemetschek, der von der Wittwe unterrichtet war, erzählt, der Bote habe gleich nach Mozarts Tod das Werk „unvollendet, wie es war", verlangt und erhalten (S. 52). Daß vom Sanctus an das Requiem nicht von Mozart sei, deutete der Graf später wenigstens Herzog an.

Rochlitz, der nach seiner eigenen Angabe[12] von der Wittwe Mozart in Leipzig (im Jahr 1796) alles was die Entstehungsgeschichte des Requiem anging herausfragte, berichtete, Mozart habe das Requiem vor seinem Tode vollendet[13]. Allein das Geheimniß war kaum zu bewahren, da verschiedene darum wußten. Sie hatte eine Copie für sich zurückbehalten, nach welcher bald eine Aufführung in Wien im Jahnschen Saal unter großem Zudrang veranstaltet wurde. Bei dieser war den Mitwirkenden wohl bekannt, was von Mozart und was von Süßmayr herrührte[14] und durch Tradition pflanzte sich diese Kunde fort. Auch nach München[15] und Prag gelangte sie, wo man bei der ersten Aufführung des Requiem, die nicht lange nach dessen Tode nach einer Wiener Abschrift geschah, wußte daß die Sätze vom Sanctus an Süßmayrs Werk seien[16]. Die Wittwe überreichte einzelne Copien vornehmen Herren[17] und gestattete, daß auch andere sich Abschriften nahmen[18]; Hiller schrieb sich mit eigener Hand die Partitur ab und setzte auf dem Titel dazu Opus summum viri summi, führte das Requiem dann auf[19] — dabei war nicht die Rede davon, daß es nicht ganz von Mozart sei. Sie wünschte nun das Requiem, das soviel Aufsehen machte, zu ihrem Vortheil zu publiciren und dachte daran, da dies bei der Bestellung ausdrücklich untersagt war, durch die Zeitung den Anonymus um seine Einwilligung zu ersuchen[20], indessen gab sie diesem Gedanken keine Folge. Inzwischen theilte die Breitkopf und Härtelsche Handlung, welche keine Rücksicht auf den Besteller zu

12 Cäcilia IV S. 288.

13 A. M. Z. I S. 178.

14 Stadler Nachtr. S. 6.

15 A. M. Z. XXIX S. 520.

16 Cäcilia IV S. 308. Der Sänger Mariottini in Dresden machte sich nach einer Copie, die vermuthlich aus Prag oder Wien herrührte, eine Abschrift vom Requiem, Kyrie und Dies irae, und fügte folgende Bemerkung hinzu: L'offertorio, il Sanctus et l'Agnus Dei non gl'ho transcritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli opera di un' altra penna (Cäcilia IV S. 303 f. 310 f.).

17 Friedrich Wilhelm II honorirte ihr dieselbe mit 100 Dukaten (Cäcilia VI S. 211).

18 Häser erzählt, daß ein Thomaner Jost, der herrlich Noten schrieb, für die Wittwe Mozart bei ihrem Aufenthalt in Leipzig zweimal die Partitur copirte (Cäcilia IV S. 297).

19 Rochlitz Für Freunde der Tonkunst I S. 25 f.

20 In einem Briefe an Härtel (10. Oct. 1799) theilt sie ihm ihren Entwurf zu einer solchen Aufforderung mit: „Da der edle Anonym, welcher dem sel. Mozart

nehmen hatte, ihr die Absicht mit das Requiem nach mehreren Copien, welche sie an sich gebracht hatte, herauszugeben und ersuchte sie der größeren Correctheit wegen um Mittheilung der ihrigen; da sie die Herausgabe doch nicht hindern konnte, glaubte sie dieses gewähren zu dürfen. Auf näheres Befragen, das durch jene Gerüchte veranlaßt war, ob es mehr als ein Requiem von Mozart gebe, ob dieses ganz von ihm herrühre, gab sie nun die summarische Auskunft (27. März 1799):

Was das Requiem betrifft, so habe ich freilich das berühmte, was er kurz vor seinem Tode geschrieben hat. Ich weiß nur von diesem einzigen Requiem, alle übrigen darf ich für unecht erklären[21]. Wie weit es von ihm selbst ist — es ist so bis nahe ans Ende — werde ich Ihnen sagen, wenn Sie es von mir erhalten. Folgende Bewandniß hat es damit. Als er seinen Tod vorhersah, sprach er mit Hrn. Süßmayr, jetzigem k. k. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetiren und sagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die Hauptsache hie und da in Stimmen schon ausgeführt war. Und dieses ist denn auch durch Hrn. Süßmayr wirklich geschehen.

Später verwies sie die Verleger wegen des Näheren an Süßmayr selbst, und dieser gab nun die gewünschte Auskunft in dem oben erwähnten Briefe (8. Febr. 1800). Einen bestimmten Auftrag von Mozart überhaupt und wegen der Schlußfuge erhalten zu haben behauptet er selbst nicht, und man sieht wohl, daß die Wittwe ihre überhaupt nicht sehr klare Vorstellung von dem ganzen Hergang möglichst zu Gunsten der Integrität des Requiems gewendet hat.

Graf Walsegg, der sich schon als den Componisten des Requiems producirt hatte, konnte mit den Aufführungen desselben, der Verbreitung von Copien, welche Mozart als wahren Urheber bekannt machten,

---

wenige Monate vor seinem Tode den Auftrag gab ein Requiem zu componiren, solches nach Verlauf von mehr als 7 Jahren noch nicht hat öffentlich bekannt werden lassen, so sieht die Witwe dieses Verfahren mit Dankbarkeit für einen Beweis an, daß derselbe ihr noch einen etwaigen Vortheil von der Herausgabe gönnen wolle. Indeß hält sie es zu mehrerer Sicherheit für sich und als eine Folge der Empfindungen, die derselbe ihr eingeflößt hat, für ihre Pflicht, den edlen Mann in den Wiener, Hamburger und Frankfurter Zeitungen aufzufordern, ihr seine Gesinnungen innerhalb drei Monaten gefälligst zu erkennen zu geben, nach welcher Zeit sie es wagen wird, das Requiem in den sämmtlichen Werken ihres Verstorbenen herauszugeben".

21 So ist auch das ohne äußere und innere Beglaubigung seines Ursprungs bei Simrock in Bonn unter Mozarts Namen gedruckte »Requiem brevis« in D moll (237 Anh. K.) ohne Bedenken für unecht zu erklären.

nicht zufrieden sein, indessen verhielt er sich doch dabei ruhig. Als aber die Verlagshandlung im Jahr 1799 bekannt machte[22], sie werde Mozarts Requiem nach dem von Mozarts Wittwe hiezu mitgetheilten Manuscript" veröffentlichen, glaubte er sein Recht wahren zu müssen. Er sandte die ihm eingehändigte Partitur seinem Advokaten Dr. Sortschan nach Wien und ließ durch diesen von der Wittwe Mozart Aufklärung und Entschädigung verlangen. In ihrem Namen verhandelten Stadler und Nissen mit dem Advokaten. Stadler gab Bericht über die Art der Vollendung, bezeichnete genau was von Mozart und was von Süßmayr herrührte, jener schrieb alles auf um es dem Grafen, der seine Partitur zurückerhielt, mitzutheilen[23]. Was die Entschädigungsfrage anlangte, so schrieb die Wittwe an Härtel (30. Jan. 1800), er spreche von Rückerstattung von 50 Dukaten, werde sich aber vielleicht mit einer Anzahl von Exemplaren begnügen. Bei der von Nissen geführten Unterhandlung ließ sich der Graf „nach ernsten Beschwerden und Drohungen" endlich durch die Mittheilung von Abschriften mehrerer ungedruckter Mozartscher Compositionen zufrieden stellen[24], erlaubte auch daß die Wittwe die gedruckte Partitur nach der seinigen noch einmal durch Stadler genau revidiren ließ[25].

Aus diesem für alle Betheiligten unerquicklichen Bericht ergiebt sich als das Thatsächliche, daß Requiem und Kyrie so wie es uns vorliegt von Mozart ausgearbeitet ist, daß die Sätze vom Dies irae bis zu den ersten acht Takten des Lacrimosa so wie Domine Jesu und Hostias in den Singstimmen und dem Baß von Mozart vollendet sind, der auch von der Instrumentation die Hauptpunkte angedeutet hat, so daß es sich hier nur um Einzelheiten der Ausführung handeln kann. Allerdings ist diese nicht so gleichgültig und rein handwerksmäßig, wie man es wohl dargestellt hat, indessen darf die mündliche Unterweisung Mozarts auch nicht zu gering angeschlagen werden. Was die letzten drei Stücke anlangt, so steht Süßmayrs Behauptung, daß sie „ganz neu von ihm

---

22 A. M. Z. I. Int. Bl. S. 97 f.

23 Stadler Vertheidigung S. 14 f.

24 Nissen Nachtrag S. 169 f.

25 Es ergaben sich nur wenige Berichtigungen der im Jahr 1800 im Druck bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Partitur, welche die Wittwe nachträglich Härtel in Briefen (6. 10. August 1800) mittheilte, vgl. A. M. Z. IV S. 30 f. Das revidirte Exemplar liegt dem von André veröffentlichten Klavierauszug und seiner Ausgabe der Partitur (1827) zu Grunde. Hier ist durch ein beigesetztes M und S unterschieden was von Mozart und was von Süßmayr herrührt. Der Vorbericht ist in der Cäcilia (VI S. 200 ff.) wieder abgedruckt.

verfertigt" seien, kein bestimmtes Zeugniß, keine sichere Thatsache entgegen. Die Angabe Stadlers[26] „die Wittwe sagte mir, es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Hrn. Süßmayr übergeben habe; was dieselben enthielten und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe wußte sie nicht" — läßt die Möglichkeit zu, daß diese Zettelchen vorläufige Skizzen zu den letzten Sätzen enthielten, aber auch nur die Möglichkeit[27]. Die wiederholt geäußerten Bedenken, ob „diese Blumen wirklich in Süßmayrs Garten gewachsen seien", können mithin allein auf innere Gründe gestützt werden.

Von dem Ernst, mit welchem Mozart die Aufgabe der Seelenmesse ergriff, von der Innigkeit, mit welcher er sich in dieselbe versenkte, von der künstlerischen Arbeit, welche er an dieselbe setzte, legt das Werk selbst das beste Zeugniß ab[28]. Es ist merkwürdig, wie er in der letzten Zeit seines Lebens, wo ihn zunehmende Kränklichkeit ernster stimmte, durch seine künstlerischen Aufgaben zur Betrachtung des Todes und der Vorstellungen, welche die menschliche Seele über das Grab hinaustragen, geführt wurde. Von der einen Seite waren es die freimaurerischen, von ihm tief ergriffenen, Anschauungen, welche in der Zauberflöte ihren Ausdruck erhielten, von der anderen die religiösen Vorstellungen des Cultus, welcher die Macht über sein Gefühl keineswegs verloren hatte (I, S. 271)[29]. Die Anregungen von beiden Seiten her ergänzten sich, und aus dem Mittelpunkt, in welchem sie in seiner Seele sich begegneten, gingen die kräftigsten und bedeutendsten künstlerischen Impulse hervor. Die Verwandtschaft der Stimmung, welche beide Kunstwerke erzeugte, zeigt sich schon in der Uebereinstimmung der äußern Mittel, welche für die Darstellung der entsprechenden Partien der Zauberflöte und des Requiems gewählt sind. Die Zusammenstellung von Bassethörnern, Fagotts und Posaunen, an geeigneter Stelle auch Trompeten und Pauken, neben den Saiteninstrumenten, welche dem mysteriösen Element der Zauberflöte schon durch die Klangfarbe einen so

26 Stadler Verth. S. 46.

27 Auch Seyfried vermuthete dies nur (Cäcilia IV S. 296).

28 Eine eingehende Anzeige, von Schwencke geschrieben und von Rochlitz überarbeitet, erschien nach Veröffentlichung der Partitur (A. M. Z. IV S. 1 ff.). Sie wurde bald darauf französisch bearbeitet im Journal de Paris, und dann in deutschen Journalen als Muster französischer Kritik gepriesen (A. M. Z. XXX S. 209).

29 Auch die kleineren Compositionen des Ave verum corpus (S. 462) und der Freimaurercantate (S. 540) ergänzen diesen Parallelismus.

eigenthümlichen Ausdruck ernster Feierlichkeit geben, ist auch im Requiem wieder angewandt. Aber hier ist die Farbenmischung noch beschränkt, die helleren Blasinstrumente Flöten, Oboen, Clarinetten, auch die weichen Hörner, werden gar nicht gebraucht, auf der verschiedenen Combination der oben genannten Instrumente allein beruht die dennoch mannigfaltige Charakteristik durch das Orchester.

Die schon in der Oper zur Geltung gebrachte Ansicht, daß dem Ernst des Gedankens auch die Strenge der Form entspreche, tritt im Requiem noch bestimmter hervor, so fern Mozart auch von dem Vorurtheil sein mußte, daß der musikalische Ausdruck der religiösen Empfindung durch die Verbindung mit dem Cultus ausschließlich an gewisse Formen gebunden werde. Auch das ehrenwerthe Gefühl des Künstlers, der, wo er mit seiner Kunst dem Höchsten dient, nicht allein seine besten Empfindungen, sondern auch seine beste Arbeit darzubringen wünscht, mag seinen Einfluß geübt haben. Daß endlich Mozart durch das Studium der Händelschen Oratorien, durch den mächtigen Eindruck der Bachschen Motetten neu angeregt, an der strengen contrapunktischen Schreibweise besondere Freude hatte, das beweisen außer der Zauberflöte schon die beiden im Dec. 1790 und März 1791 componirten Stücke für die Orgel. Wesentlich bestimmend aber mußte die Einsicht sein, daß die streng geschlossene, einheitliche Form der contrapunktischen Behandlung der gehaltenen, ernst zusammengenommenen Stimmung entspreche, ohne dem lebendigen und charakteristischen Ausdruck Fesseln anzulegen. Darin beruht auch zum guten Theil die Bedeutung des Requiem, daß es erweist, wie diese nach festen Gesetzen bestimmt ausgeprägten strengen Formen weder eine bloß abstracte noch allein historische Geltung haben, sondern künstlerisch empfunden und meisterlich geübt dem tiefsten Gefühl, wie es unserer Zeit eigen ist und in einer bedeutenden Individualität sich ausspricht, seinen eigenthümlichen Ausdruck verleihen.

Bei der Betrachtung des Requiem[30] sind die verschiedenen Theile der Seelenmesse (Beil. VI, 2) ihrer verschiedenen Bedeutung nach, welche ihnen die Beziehung zum Cultus giebt, wohl zu unterscheiden, indem dadurch auch der musikalische Charakter bestimmt wird.

Dem Kyrie geht der Introitus voran, welcher mit einem Gebet für die ewige Ruhe der Entschlafenen beginnt. Von einer einfachen

---

30 Vgl. Lorenz deutsche Mus. Ztg. 1861 S. 257 ff. A. Hahn Mozarts Requiem. Bielef. 1867. Kriebitzsch Für Freunde d. Tonk. S. 61 ff.



Begleitung der Saiteninstrumente unterstützt lassen die Fagotts und Bassethörner, welche imitirend nach einander eintreten, die getragene sanfte Melodie dieser Bitte hören; sie wird durch vier erschütternde Accorde der Posaunen unterbrochen, die mit ernster Mahnung auf das kommende Gericht hinweisen und dann nicht wieder vernommen werden, bis dasselbe hereingebrochen ist. Unmittelbar darauf setzen die Singstimmen ein, vom Baß aufwärts nach einander einfallend; aber durch das Hinzutreten einer syncopirten Figur in den Violinen erhält die flehentliche Bitte zugleich den Ausdruck einer schmerzlichen Unruhe, welche der Gedanke an den Tod und das bevorstehende Gericht hervorruft, bis die Vorstellung des himmlischen Lichts, das ihnen leuchten soll, zu einem Ausruf voll Kraft und Klarheit drängt, den das Orchester wiedergiebt und zu einem beruhigenden Abschluß führt. Nach einem kurzen Uebergang treten darauf die Worte des Psalms ein: „Gott man lobt dich in der Stille zu Zion und dir bezahlet man Gelübde". Um sie als Schriftworte hervorzuheben hat Mozart sie einer alten Choralmelodie untergelegt, welche eine Sopranstimme, von einer sanften figurirten Begleitung der Saiteninstrumente umspielt, hell und klar, wie einen von oben kommenden Trost verkündet. Es ist, wie schon bemerkt (I, S. 200 f.), der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, den Mozart schon in der Betulia liberata als Cantus firmus benutzt hatte; aber welch ein Fortschritt von der Jugendarbeit zum Meisterwerk![31] Und während der Chorsopran dieselbe Melodie fest und kräftig aufnimmt mit den Worten „Du erhörest Gebet, darum kommt alles Fleisch zu dir!" fallen die anderen Stimmen in lebhafterer Bewegung ein und eine energische Figur der Violinen steigert die Kraft des Ausdrucks. Nun erhebt sich auch die erneuerte Bitte um die ewige Ruhe zu kräftigerem Ausdruck der Zuversicht, ohne doch den Grundcharakter der schmerzlichen Erregung aufzugeben. Dies wird dadurch erreicht, daß mit dem ersten Motiv ein zweites von lebhafterer Bewegung aber festem Gang vereinigt und durch-

31 Mich. Haydn hat in seinem unvollendeten Requiem eben denselben bei den Worten te decet hymnus eingeführt; nach Rochlitz (A. M. Z. IV S. 7) und Zelter (Briefw. m. Goethe IV S. 353) wird nach dieser Melodie auch der Choral „Meine Seel erhebet den Herrn" gesungen. Die Behandlung dieser Stelle ist verschieden nach dem Ritual. In Jomelli's Requiem werden beide Psalmverse intonirt, bei Hasse und Zelenka der erste (Te Jerusalem), bei Asola (in Proskes Musica divina) nur die Worte Te decet hymnus in Sion, bei Pitoni (ebend.) sind beide Verse frei componirt.

geführt wird. Es war schon angedeutet, indem es den Uebergang zu den Psalmworten bildet, wie denn auch die jene Worte begleitende Figur aus demselben abgeleitet ist; hier kommt es nun zur vollen Geltung und so fällt die psychologische Motivirung mit der musikalischen Steigerung zusammen. Diese erreicht ihre Spitze in dem verlangenden Wunsch nach dem ewigen Licht, den die getheilten Stimmen einander entgegenrufen, um ihn gemeinsam in inbrünstiger Bitte leise zu wiederholen.

Die Anrufe Kyrie eleison! und Christe eleison! sind mit einander verbunden, als die beiden Themata einer Doppelfuge, welche in unauflöslicher Verschlingung, das erste in festem kräftigem Schritt, das zweite in unruhig treibender Bewegung, deren Ausdruck durch die chromatische Gestaltung gegen den Schluß noch sehr erhöht wird, mit einander fortschreiten, bis sie in stets wachsender Steigerung auf einem herb dissonirenden Accord zusammen aushalten und sich dann zu ruhiger Fassung sammeln. Diese von vielen hochbewunderte Fuge[32] hat dagegen auch den schärfsten Tadel in den verschiedensten Rücksichten erfahren. Man hat sie aus technischen Gründen gar nicht für eine Fuge gelten lassen wollen[33]; G. Weber that es weh zu glauben, daß Mozart den Chorstimmen „wilde Gurgeleien", wie die „krausverbrämten chromatischen Schlangengänge" des Christe eleison hätte aufbürden können[34]; man hat sie der in den Worten enthaltenen feierlichen Bitte, dem Ausdruck frommen, demüthigen, inbrünstigen Flehens vor dem Mittler nicht genügend befunden[35].

Ob die Behandlung der Tonarten diesem Musikstück die Bezeichnung einer strengen Fuge entziehe, mögen die Meister der Schule entscheiden; unleugbar beruht auf derselben der Charakter und die Wirkung desselben, und daß die wesentlichen Gesetze der contrapunktischen Schreibart, auf denen die Fuge beruht, hier mit tiefem Sinn aufgefaßt und angewendet sind wird kein Vorurtheilsfreier leugnen[36]. Die Ausführung der chromatischen Passagen ist allerdings schwierig, allein — ganz

---

32 Rochlitz Für Freunde der Tonkunst I S. 159. Eine ausführliche Erläuterung giebt Lobe Compositionslehre III S. 195 ff.

33 Nach Nägeli (Vorlesungen üb. Musik S. 99 ff.) ist durch die Verletzung der Verwandtschaft der Tonarten und zugleich des Wechselverhältnisses zwischen Dur und Moll die Fuge zu einem barbarischen Tongewühl geworden.

34 Cäcilia III S. 216 ff.

35 Schwencke A. M. Z. IV S. 8.

36 Das Thema steht mit seinem Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Duodecime. Es ist vielleicht der Bemerkung werth, daß das Christe in den Moll-

abgesehen davon, daß ältere und gleichzeitige Meister, die für geschulte Singchöre schrieben, daß z. B. Bach, Händel, Haydn ganz ähnliche Anforderungen stellten — bei richtigem Tempo sehr wohl möglich und die Wirkung bedeutend und offenbar die von Mozart beabsichtigte. Denn was die Auffassung anlangt, so bedarf es keiner Entschuldigung[37], sie ist deutlich ausgesprochen und wohl berechtigt. Der Anruf „Herr erbarme Dich!" ist eines sehr verschiedenen Ausdruckes fähig; wer in Todesangst ist, wer von großer Schuld belastet vor den ewigen Richter tritt, in dessen Munde wird er zum schmerzlichen Nothschrei. Die schon im ersten Satz deutlich ausgedrückte Stimmung des durch den Gedanken an den Tod und das Gericht beim Bewußtsein seiner Schuld innerlich aufgeregten Menschen steigert sich zum Schluß des Requiem in der heiß verlangenden Sehnsucht nach dem ewigen Licht auf eine Weise, daß die angstvolle darum noch nicht vertrauenslose Bitte des Kyrie vollkommen vorbereitet ist. Beides drückt sich in den beiden Motiven der Fuge aus, obgleich dem Charakter der Seelenmesse ganz entsprechend auch die Zuversicht von dem Gefühle des Schmerzes durchdrungen ist. In solcher Stimmung drängt sich natürlich das aufregende Element immer stärker hervor, die ängstliche Spannung des Gemüths steigert sich höher und höher, bis sie endlich in den herzzerreißenden Nothruf ausbricht, der wiederum zur Besinnung und Sammlung führt. Diese Stimmung des von dem Donnerwort der Ewigkeit tief ergriffenen sündenbewußten Menschen ist bedeutender als die sanfte Rührung der wehmüthigen Erinnerung an theure Entschlafene, sie ist echt kirchlich und mit ergreifender psychologischer Wahrheit, mit richtiger Wahl der künstlerischen Mittel dargestellt. Aus ihr heraus sind die beiden Sätze des Requiem und Kyrie zu einem Ganzen von harmonischer Einheit gestaltet, welche zugleich durch diese ihre Haltung das Dies irae vorbereiten.

Dieser unverkennbaren Einheit der Stimmung und künstlerischen Darstellung gegenüber erscheint es um so befremdlicher, daß in Hauptmotiven derselben ein bestimmender Einfluß Händels sich geltend macht. Stadler bemerkt, daß Mozart das Motiv des Requiem dem

sätzen eine Terz über dem Kyrie, bei den Dursätzen eine Terz unter dem Kyrie beginnt, was seine eigenthümliche Wirkung nicht verfehlt.

37 Marx bemerkt gegen Webers Kritik (Lehre v. d. mus. Compos. III S. 500) „daß es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächst auf einen tiefgetreuen Ausdruck jener Worte, sondern auf eine befriedigende, kirchlich-feierliche Abrundung und Abschließung eines ganzen Abschnitts, des weitausgeführten Gebets für die Verstorbenen, ankam" (vgl. Berl. mus. Ztg. 1825 S. 881 f.).

ersten Motiv in Händels Trauermusik auf den Tod der Königin Karoline entnahm „wie es einige Blätter seines Nachlasses bezeugten, und sie nach seiner eigenen Art ausführte“ [38].

Damit können nur die vorläufigen Skizzen dieser Partie des Requiem gemeint sein, wie sie Mozart wo es auf contrapunktische Arbeit ankam zu machen pflegte, ehe er die Partitur niederschrieb (S. 124), und wie er sie bei der Ausarbeitung des Requiem in großer Anzahl gemacht haben muß, bevor er an die in einem Zuge fortgeschriebene Partitur gehen konnte. Daß sie aus Mozarts Jugendzeit herrührten ist eine unbegründete Meinung Stadlers; Mozart hat Händel nicht in seiner Jugend sondern erst durch van Swieten kennen gelernt (S. 73 ff.), der diese Studien durch den Auftrag Händelsche Oratorien zu bearbeiten in den Jahren 1788—1790 neu anregte (S. 398 ff.). Früher ist ihm auch wohl das Anthem nicht bekannt geworden. In diesem, im December 1737 componirten, herrlichen Werk [39] hat Händel die Melodie des Chorals „Herr Jesu Christ, du wahres Gut“ oder „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ [40], dem ersten Chor als Cantus firmus untergelegt und daraus das Thema zu dem fugirten Schlußchor gezogen. Schwerlich hat Mozart sich das Motiv herausgezogen um es anders zu bearbeiten; es hatte sich ihm eingeprägt, bot sich ihm, als er die Worte des Requiem erwog, von selbst dar und ist dann selbständig ausgebildet worden. Die Zusammenstellung in der Notenbeilage (XIX, 1) überzeugt, daß zwar ein ganz bestimmter Einfluß Händels wirksam war, daß aber, wenn Mozart mit dessen Capital wirthschaftete, Arbeit und Ertrag ihm angehören, und dies wird eine Vergleichung der vollständigen Musikstücke noch mehr bestätigen.

Stadler wies darauf hin, daß Mozart auch zu dem Kyrie das Motiv aus einem Händelschen Oratorium genommen habe. In Händels Joseph sind dem Chor Halleluja! we will rejoice in the salvation, beide Themata des Mozartschen Kyrie, aber in Dur zu Grunde gelegt (Notenbeilage XIX, 2); auch ist das Hauptmotiv des Kyrie eleison und zwar in Moll in dem bekannten herrlichen Chor des Messias „Durch seine Wunden“ (Notenbeilage XIX, 3) zu einer Fuge verarbeitet worden. Eine Vergleichung dieser Fuge mit der des Requiem zeigt, daß es mit der Versetzung des Themas aus einer

38 Stadler Vertheidigung S. 17.
39 Chrysander Händel II S. 436 ff.
40 Tucher Schatz d. evang. Kirchenges. II, 151 Nr. 282.

Dur- in eine Molltonart nicht gethan ist, und daß das für contrapunktische Behandlung überaus günstige Motiv



— das deshalb in fugirten Sätzen aller Zeiten wiederkehrt — nur als ein fruchttragender Keim gelten kann: der Meister bekundet sich erst in dem, was er daraus zu entwickeln versteht. Für die Gestaltung einer Doppelfuge aber ist die wesentliche Grundlage die Combination der beiden einander nothwendig bedingenden Themata. Nun sind allerdings in dem Chor aus Joseph zwei ganz entsprechende Motive mit einander verbunden, und es ist kaum zu bezweifeln, daß Mozart gerade durch diese Combination angeregt worden sei, allein schon aus den beigebrachten Proben sieht man, daß die Ausführung eine wesentlich verschiedene ist. Händel verarbeitet eigentlich nur das zweite Motiv — das übrigens in ähnlicher Weise öfter bei ihm wiederkehrt — und auch dieses in ganz freier Behandlung, das erste taucht nur mitunter wie ein mächtiger Fels von Wogen umschäumt aus dem lebhaften Figurenspiel hervor. Bei Mozart ist die fugirte Durchführung beider Motive die Aufgabe, deren Lösung eine gründlich verschiedene Behandlung voraussetzt, wie sie ohne eine geistige Wiedergeburt nicht ausgeführt werden kann. Noch einleuchtender ist, daß eine innerliche Umbildung erforderlich war um aus Motiven einer kräftigen, fröhlich bewegten Lobpreisung die flehentliche Bitte eines Schuldbewußten um Erbarmen zu gestalten. Die Versetzung in die Molltonart zieht schon ganz äußerlich gefaßt eine so vollständige Umgestaltung der harmonischen Behandlung nach sich — und wir haben gesehen, wie ganz neu und eigenthümlich dieselbe bei Mozart ist — daß nicht an Uebertragen, sondern nur an ein neues Schaffen zu denken ist. Dieses konnte aber nur aus der durch die eigenthümliche Aufgabe eines solchen Kyrie eleison! angeregten künstlerischen Stimmung hervorgehen, welche in dem Nachklingen jenes Händelschen Chors einen schon mehr äußerlichen Impuls fand. Wir stehen hier vor einem tiefen Geheimniß der Musik, wie es möglich ist, daß ein und derselbe schon in bestimmter Form ausgeprägte musikalische Gedanke durch die künstlerische Darstellung verschiedene, ja entgegengesetzte Empfindungen auszudrücken fähig wird. Wir ahnen, daß ihre Macht bis in die dunkle Tiefe des menschlichen Gemüthes hinabreicht, welche wie in einem einigen Keim alles umschlossen hält, was in steigender Entwickelung zu verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen gebil-

det auseinander geht. Die wunderbarsten und ergreifendsten Wirkungen übt die Musik, oft in kleinen Zügen, durch diese Macht aus; hier liegt ein merkwürdiges Beispiel vor, wie verschiedene Individualitäten verschiedene Aufgaben von denselben Grundmotiven ausgehend, jede in ihrer Art meisterlich gelöst haben. Wenn die Erfindung mit Recht als die das künstlerische Genie charakterisirende Gabe angesehen wird, so fällt damit die Forderung absoluter Neuheit nicht gänzlich zusammen. Wie in aller Kunst wird auch in der Musik vieles was ein Einzelner selbständig geschaffen zum Gemeingut für alle, welche nach ihm kommen, deren Aufgabe es ist fortzubilden und von dem Ueberkommenen aus Neues zu schaffen und zu gestalten. Reiche und bedeutende Naturen sind in dem Bewußtsein durch die Kraft ihrer Individualität auch von einem gegebenen Punkt aus ein Eigenthümliches hervorzubringen oft am unbefangensten einer solchen Anregung durch fremde Erfindung gefolgt. Einen schlagenden Beweis kann gerade hier J. Haydn geben, der als letzten Satz seines Quartetts in F moll eine Doppelfuge geschrieben hat, welche (wie die Notenbeilage XIX, 4 zeigt) aus bewußter Rivalität hervorgegangen scheinen könnte und gewiß allen Anspruch auf Selbständigkeit hat. In welchem Umfange Händel nicht bloß eigene, sondern auch fremde Motive wieder aufgenommen, umgebildet und ausgearbeitet hat, ist neuerdings durch Chrysander bekannt geworden, und eins der merkwürdigsten Beispiele ist Glucks ausdrucksvolle Arie aus der Iphigenie in Tauris Je t'implore et je tremble (A. IV, Sc. 1), zu welcher ganz unverkennbar die schöne Gigue in Seb. Bachs Klavierübung (I, Part. 1) den Impuls gegeben hat[41]. Bei diesen Meistern wird Niemand an Diebstahl aus Erfindungsnoth denken[42].

Ein eigenthümlicher Theil der Seelenmesse, besonders in der musi-

---

41 Dies ist schon von Cramer (Anecd. sur Mozart p. 26 f.), den J. A. P. Schulz aufmerksam gemacht hatte, nachgewiesen worden.

42 G. C. P. Sievers erzählt (Mozart u. Süßmayr S. 15 ff.), daß ihm in Ferrara ein Capellmeister mittheilte, in einer Messe von Mozart sei ein ganzes Stück eines älteren italiänischen Meisters copirt, was Santini bestätigte; Tonart der Messe und Namen des bestohlnen Componisten hatte Sievers wieder vergessen. Daß Mozart in einer seiner vor 1780 für den Salzburger Dom unter den Augen seines Vaters geschriebenen Messen ein fremdes Stück einschob ist undenkbar. A. Schiffner berichtete (A. M. Z. XLV S. 581), Händel und Mattheson, Telemann und Mozart hätten Reinhard Keiser geplündert. Al. Fuchs forderte ihn auf (Cäcilia XXIII S. 95 ff.) den Beweis zu liefern; Schiffner, der wahrscheinlich eine Keisersche Partitur so wenig als Mozart gesehen hatte, ist ihn schuldig geblieben.

kalischen Gestaltung hervorragend, ist das alte lateinische Gedicht Dies irae, welches meistens nicht ganz eigentlich als eine Sequenz bezeichnet wird[43]. Es hatte sich nämlich im Ritus der Messe die Sitte festgestellt, daß bei dem Alleluja des Graduale in der feierlichen Messe, welches die Gemeinde und später der Chor erwiederte, die letzte Silbe ja zu einem jubilus erweitert wurde, indem man auf derselben lang ausgedehnte melismatische Reihen (sequentiae) sang, welche bei den verschiedenen Festen verschieden gebildet waren. Nachdem diese allmählich so künstlich ausgebildet waren, daß ihr Vortrag große Schwierigkeiten machte und eine besondere Uebung verlangte, kam man auf den Gedanken diesen bloß vocalisirten Melodien (Neumen) Texte unterzulegen, welche prosae genannt wurden, weil sie an kein bestimmtes Metrum oder Rhythmus gebunden waren, sondern, indem jeder Note eine Silbe zuertheilt wurde, der Melodie folgten. Das größte Verdienst um diese Prosen, welche nun ebenfalls Sequenzen genannt wurden, erwarb sich im neunten Jahrhundert Notker der Stammler mit seinen Schülern und Nachfolgern in der Sängerschule von St. Gallen[44]. Wenn er nicht der Erfinder ist, so hat er sie wesentlich ausgebildet. Ausgehend von den alten Allelujajubilationen benutzte er diese theilweise und begründete in eigenthümlicher Fortbildung eine feste Form, theils durch regelmäßig wiederkehrende Schlüsse, theils durch die, wenn auch nicht ausnahmslos befolgte, Norm, jede melodische Reihe zweimal wiederkehren zu lassen, mit häufiger Anwendung einer Art von Refrain. Dadurch erhielten auch die Texte eine gewisse Regelmäßigkeit, die freilich von metrischer oder rhythmischer Gesetzmäßigkeit noch weit entfernt war. Mit diesen Sequenzen kam ein frisches Element lebendiger Bewegung in das streng geschlossene Ritual und der Gemeinde wurde, da sie an die Stelle der Responsorien traten, eine kräftigere Betheiligung am Gottesdienst erwirkt. Daher traten sie in eine unmittelbare Wechselwirkung mit der volksmäßigen Poesie, und indem die Texte der Sequenzen mehr und mehr eine feste, kunstgemäße Form annahmen, verfolgten sie den gleichen Entwickelungsgang mit jener. Zunächst wurde der Reim, der anfangs hie und da vereinzelt sich zeigte, regelmäßig eingeführt; die beiden der gleichen melodischen Choralreihe untergelegten Zeilen wurden durch Reime gebunden, die Refrainzeilen ebenfalls, sie wurden in verschiedene Strophen vereinigt, und allmählich auch die

43 Ferd. Wolf üb. die Lais, Sequenzen und Leiche S. 29 ff. 76 ff. 91 ff.
44 Schubiger die Sängerschule St. Gallens S. 39 ff.

Gleichzahl der Silben hergestellt. Diese Sequenzen, die einer großen Mannichfaltigkeit fähig waren, fanden in Deutschland, Frankreich und England — weniger in Italien — außerordentlichen Beifall, man dichtete deren eine so große Anzahl, zum Theil auf schon bekannte Melodien, daß sie den fest geschlossenen Charakter des Ritus zu bedrohen schienen. Die Kirche schloß sie deshalb vom Gebrauch beim Gottesdienst aus, bis auf drei, Victimae paschali, Veni sancte spiritus, Lauda Sion salvatorem, welche allein in die in Folge des Tridentinischen Decrets 1568 revidirte Ausgabe des Breviars aufgenommen sind.

Bei der Seelenmesse kann von einer Sequenz eigentlich nicht die Rede sein, weil in derselben kein Alleluja angestimmt wird, dem dieselbe angehört, allein nach Analogie der Sequenzen hatte man in der Seelenmesse dem auf das Graduale folgenden Tractus, der die Vorbereitung zu der Verlesung des Evangelium bildet, ein Gedicht auf das jüngste Gericht angeschlossen. Wann dies geschehen sei ist unbekannt, bereits im Jahr 1385 erwähnt Barthol. Albizzi dasselbe als Bestandtheil der Seelenmesse, und als solcher ist es auch neben jenen drei Sequenzen anerkannt und beibehalten worden. Mit völliger Sicherheit ist der Verfasser derselben nicht ausgemittelt, doch ist es am wahrscheinlichsten von dem Franziskaner Thomas von Celano, der 1255 noch lebte, gedichtet[45].

Für die Bedeutung des Dies irae in dem musikalischen Theil der Seelenmesse ist schon der Umstand maaßgebend, daß es gewissermaßen die Stelle des Gloria und Credo vertritt, welche hier nicht gesungen werden. Statt der Freudigkeit und Zuversicht jener Sätze finden hier die Betrachtungen des sündigen Menschen, der sich das Gericht des Herrn vergegenwärtigt, ihren Ausdruck; es leuchtet ein, daß von hier aus der Ton des Ganzen bestimmt werden muß. Das Gedicht ist schon durch die Kraft und Schönheit des Wohlklanges, welche keine der zahlreichen Uebersetzungen erreicht[46], für die Musik wie gemacht; aber auch die Darstellung kommt der Composition entgegen. Ganz im strengen Sinn der Kirche, mit durchgängigen Beziehungen auf die Worte der Schrift, werden mit kräftigen Zügen und lebhaften Farben die Schrecken des Gerichts geschildert, ebenso eindringlich auch an die Barmherzigkeit und Güte des Mittlers gemahnt; neben die Furcht vor der Verdammniß tritt die Hoffnung auf Erlösung, und aus der Zerknirschung eines reinigen Ge-

45 Mohnike Kirchen- u. litterar-histor. Studien u. Mittheilungen I S. 3 ff.

46 Die Uebersetzungen sind gesammelt von F. G. Lisco, Dies irae, Hymnus auf das Weltgericht, Beitrag zur Hymnologie. Berlin 1840.

müths ringt sich die gläubige Bitte empor. Tief ergreifende Gefühle werden überall angeregt, starke Contraste sind scharf aneinander gerückt, kurze aber prägnante Andeutungen fordern die musikalische Darstellung zu energischer Charakteristik auf. Diese begünstigt auch die freiere Stellung des Gedichtes im Ritus. Wie der Prediger mit seiner Mahnung sich individueller an die Gemeinde wendet, als der Priester der das Meßopfer darbringt, so ist auch der Componist weniger gebunden, indem er das furchtbare Gemälde des jüngsten Gerichts enthüllt und seine eindringliche Mahnung predigt, als wenn seine Töne die einzelnen Acte der Messe begleiten. Daher findet man durchgängig im Dies irae freiere Haltung, lebhafteren Ausdruck. Auch hat sich für die musikalische Behandlung desselben keine so feste Tradition wie in den übrigen Theilen der Messe gebildet, obgleich eine Gliederung des Gedichtes in bestimmte Abschnitte durch den Verlauf der Vorstellungen wie durch das Bedürfniß musikalischer Gestaltung indicirt ist.

Die Vorstellung von dem Schrecken des der Erscheinung des Herrn vorangehenden Weltuntergangs, mit welcher das Gedicht beginnt, bedingt einen lebhaften, kräftigen, ja rauschenden Ausdruck. Daher tritt hier, und hier zuerst, der Chor als eine compakte Masse auf, die sich nur einmal trennt, wo der Baß ausruft: quantus tremor est futurus! — die einzige Stelle, welche etwas von Malerei annimmt —, während die anderen Stimmen jammern: dies irae! dies illa!, bis alle sich zu dem Ausdruck der furchtbaren Majestät, in welcher der Richter erscheinen wird, einigen. Die Wirkung dieses Chors gegenüber dem was voranging beruht zum großen Theil auf der hohen Lage der Singstimmen, deren lauter und greller Ton durch die Begleitung der Saiteninstrumente, die entweder in Sechzehnteln hinrauschen oder in syncopirten Noten sich hastig treiben, gehoben wird. Ohne Anwendung neuer Mittel — die Posaunen sind hier nicht einmal gebraucht, um den Klang schärfer zu halten — versetzt eine vollkommen veränderte Klangfarbe den Hörer wie in eine andere Region. Dazu wirkt auch die Harmonie durch einzelne herbe und schroffe Accorde, namentlich durch das nach dem Abschluß in E dur überraschend eintretende C moll bei der Wiederholung des Quantus tremor und den Rückgang nach A dur, anderer treffenden Züge nicht zu gedenken, wie der Imitation des Tenor beim ersten Quantus tremor, die das Staunen ungemein lebendig ausdrückt.

Nachdem der Tumult und Schrecken des Weltuntergangs vor die Sinne gerückt ist, beginnt das Gericht — die Posaune ruft alle Creatur

vor den Thron des Richters. Eine Tenorposaune verkündigt dasselbe durch einen einfachen Gang, der einen feierlichen Aufruf wiedergiebt, und von einer Baßstimme aufgenommen wird, mit welcher die Posaune sich gewissermaßen concertirend in ernster und würdiger Weise vereinigt [47]. Dann setzen nach einander eine Tenor- Alt- und Sopranstimme die Schilderung des Gerichts und seiner unerbittlichen Strenge fort und einigen sich zuletzt zaghaft und flehend in den Worten cum vix iustus sit securus. Offenbar hat Mozart mit Absicht darauf verzichtet hier die Angst vor dem Gericht hervorzuheben, er wollte dem Entsetzen des Weltenbrands gegenüber, den tiefen Eindruck, den die Vorstellung des Weltenrichters nicht sowohl auf die Sinne als auf das Gemüth macht, durch eine edle Ruhe bezeichnen; allein er ist hier hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben. Jeder einzelne Abschnitt ist ausdrucksvoll, würdig, sehr schön und namentlich der Schluß von hinreißendem Wohllaut, aber das Einzelne wie das Ganze reicht nicht an die Höhe und Größe der Vorstellung, welche in uns lebendig werden soll [48].

Der Gedanke, daß vor dem Herrn niemand gerecht ist, ruft die Vorstellung des in furchtbarer Herrlichkeit thronenden Richters wiederum hervor, die in dem nun folgenden Chor mit erschütternder Gewalt ausgedrückt wird. Die Anlage derselben läßt deutlich erkennen, wie der Wortklang auf die musikalische Conception Einfluß übt. Der dreimalige Ausruf rex! und dann rex tremendae majestatis macht schon gesprochen einen gewaltigen Eindruck; durch den von den Blasinstrumenten unterstützten Chor mit aller Kraft des Klanges in einfachen, aber mächtigen Accorden gesungen wirken sie fast überwältigend, und die energische punktirte Figur der Saiteninstrumente, welche die Pausen füllt um vor jenem Ausruf wie erschrocken zurückzuweichen, läßt sie um so stärker hervortreten. Diesem Eindruck ordnet sich auch der Gedanke an die Gnade Gottes anfangs noch unter; während Sopran und Alt in strenger Imitation sich theilend das rex tremendae majestatis wiederholen, und die Saiteninstrumente ihre gewaltige Figur, aber nun ebenfalls in zweistimmiger Imitation, durchführen, rufen Tenor und Baß mit einem charakteristischen Motiv ebenfalls in strenger Imitation

47 Hiller hatte aus Rücksicht auf den ungenügenden Posaunisten das Solo vom fünften Takt an dem Fagott übertragen, was dann in die gedruckte Partitur überging (Cäcilia VIII S. 54 f., vgl. A. M. Z. IV S. 10).

48 Hiermit stimmt ein sehr begeisterter Verehrer des Requiem (A. M. Z. XVI S. 617) und, was den Schluß anlangt, auch Ulibicheff überein (I p. 252).

qui salvandos salvas gratis, was mit Vertauschung der oberen und unteren Stimme wiederholt wird, bis sich alle vier Stimmen in dem ganzen Anrufe vereinigen — ein Satz von der concisesten Strenge und Kraft. Aber der Hinweis auf die Gnade ruft auch die Bitte hervor, aus den mehr und mehr verklingenden Figuren der Saiteninstrumente tönen erst einzelne Rufe salva me! hervor, dann sammeln sich alle wie in einem Ergusse innigsten Gefühls[49] zu der Bitte: salva me fons pietatis![50].

Und nun gewinnt der Gedanke an die Barmherzigkeit des Erlösers, an sein Werk die Menschheit mit Gott zu versöhnen Eingang, an ihn wendet sich nun die fromme Bitte, daß er eingedenk seiner Mühen für den Schuldbewußten eintrete. Die Strophen, welche diesen Kreis von Vorstellungen ausdrücken, sind zu einem Quartett der Solostimmen zusammengefaßt, wie denn der Sologesang hier sowohl durch den sanfteren Charakter als auch durch die mehr individuelle Haltung der Empfindung hervorgerufen wird. Dies Quartett ist das ausgedehnteste und ausgeführteste Musikstück des Requiem und durch seine Anlage und Durchführung, durch Reichthum und Bedeutung der einzelnen Motive, durch die Feinheit der Detailausführung und den Geist der das Ganze durchweht vielleicht das vorzüglichste von allen, jedenfalls eins der schönsten und edelsten Musikstücke dieser Gattung, welche je geschrieben worden sind. Mozart erkannte das selbst an, denn er sagte seiner Frau, nachdem er das Recordare niedergeschrieben hatte, wenn er vor der Vollendung des Requiem sterben solle, sei es ihm von der größten Wichtigkeit dieses Stück noch aufgesetzt zu haben[51]. Den Haupttheil des Satzes, welcher, nachdem ihn das Ritornell hervorgehoben hat, zu Anfang, in der Mitte und gegen den Schluß wiederkehrt, bildet ein von zwei Stimmen imitirend vorgetragenes Motiv, dessen inniger Ausdruck durch die Secundvorhalte eine schöne Beimischung von Strenge erhält. Es wird durch einen figurirten Baß unterstützt, dessen erster Takt



den Keim enthält, aus welchem die meisten

49 Unbeschreiblich schön ist der Eintritt des kleinen Sextenaccordes auf g statt des Moll-Dreiklangs welchen man erwartet.
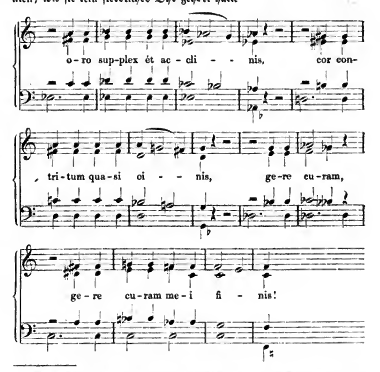
50 Der Schluß des in G moll stehenden Satzes in D moll war Schwencke (A. M. Z. IV S. 11) so auffallend, daß er vermuthete, Mozart habe ursprünglich diesen Chor weiter auszuarbeiten beabsichtigt. Allein die einzelnen Sätze der Sequenz hängen, wenn auch für sich abgeschlossen, doch unmittelbar mit einander zusammen; die Wendung nach D moll aber macht Mozart, weil der folgende Satz aus F dur geht.

51 Hogarth mem. of the opera II p. 199.

Motive der Begleitung und der Zwischenspiele entwickelt werden, wie sie denn in zweistimmiger canonischer Imitation der Geigen, mit einer Figur der Bratsche in Gegenbewegung auf einem Orgelpunkt im Baß das Ritornell abschließt. Nachdem dieser zweistimmige Satz von Alt und Baß, dann von Sopran und Tenor vorgetragen ist, vereinigen sich alle Stimmen in freier Bewegung mit der flehentlichen Bitte ne me perdas illa die! zu einem ausdrucksvollen Abschluß. In den ersten Zwischensatz theilen sich anfangs die Stimmen in kurzen respondirenden Phrasen, die durch den figurirten Baß zusammengehalten werden, und schließen gemeinsam ab, worauf der erste Satz verkürzt sich wiederholt. Nun tritt ein neues Motiv von wesentlich harmonischem Charakter ein, dessen Wirkung in dem durch den Contrast der hohen und tiefen Stimmlage hervorgehobenen dreifach gesteigerten Fortschritt der Accorde beruht. Darauf zertheilen sich die Stimmen von Neuem und bereiten den letzten Eintritt des ersten Satzes vor, der mit einem kurzen Einschiebsel wiederholt wird; der vollständige Abschluß wird ebenso spannend als befriedigend durch einen schönen Gang der einander folgenden und begegnenden Stimmen herbeigeführt. Doch wie vermöchte ein solches Skelet eine Vorstellung von der Schönheit zu geben, welche dieses wunderbare Quartett belebt, einer Schönheit, deren eigenthümlicher Reiz darin beruht, daß die Blüthe lieblichster Anmuth durch strenge Keuschheit und tiefen Ernst geadelt erscheint. Und solchen Reiz verdankt es der Einfachheit und Wahrheit der Empfindung, für welche dem Meister auch der rechte Ausdruck und das rechte Mittel zu Gebote stand; denn nie ist durch irgendwelche Kunst das aus dem Bewußtsein eigener Schwäche aufkeimende trostreiche Gefühl frommen Vertrauens auf die Barmherzigkeit Gottes wahrer und schöner ausgedrückt worden als in diesem Recordare.

Die Strophe, welche abgelöst ist, thut der zum höllischen Feuer Verdammten im Gegensatz der Erlösten Erwähnung und diese Vorstellung paßte nicht zu dem Charakter ruhiger Fassung, welcher den ganzen vorigen Satz beherrscht. Es war vielmehr, wie in dem ganzen Dies irae die Contraste scharf betont werden, üblich geworden die Qual der Verdammten ebenso nachdrücklich hervorzuheben als den Frieden der Erwählten. Demgemäß treten hier die Männerstimmen den Frauenstimmen gegenüber. Jene vergegenwärtigen in imitirenden kurzen Phrasen, die bei der Wiederholung durch den raschen Wechsel von Dur und Moll und scharfe Vorhalte noch peinlicher und unruhiger werden, und denen eine rhythmisch prägnante von den Saiteninstru-

menten unisono vorgetragene Figur etwas ungemein Heftiges giebt, die Pein der Hölle. Die Frauenstimmen, nur durch einen ruhigen Gang der Violinen unterstützt, sprechen leise inniges Flehen um Erlösung aus, das bei der Wiederholung ebenfalls durch einige Vorhalte einen schmerzlich gesteigerten Ausdruck erhält[52]. Alle diese Betrachtungen und Empfindungen haben den Blick auf das eigene Innere zurückgewendet, welches Buße und Reue umwandeln müssen, daß es der göttlichen Gnade theilhaftig werden könne, und mit dem Gefühl innerer Zerknirschung tritt der tiefste und bedeutsamste Moment ein. Und hier vereinigen sich die Singstimmen ganz leise in einer Folge von Harmonien, wie sie kein sterbliches Ohr gehört hatte



52 G. Weber mochte sich nicht entschließen Mozart eine Behandlung zuzutrauen, welche „die egoistische Niederträchtigkeit des Textes con amore heraushebe, und durch das wildhetzende Unisono der Saiteninstrumente den Weltenrichter recht ohrenbläserisch antreibe die vermaledeite Sündercanaille in den tiefsten Abgrund der Hölle zu schleudern, um dann den Sänger zu den lieben Gebenedeiten zu rufen“ (Cäcilia III S. 220 f.). Das Mißverständniß der Textworte ist ebenso klar als

Unwillkürlich beugt man sich tief ergriffen bei der Verkündigung eines Mysteriums, das der Mund nicht auszusprechen vermag; widerstandslos den ungeahnten Wandlungen des Harmonienstroms hingegeben, empfindet man, wie auch im Grunde des Gemüthes sich in leisen Schauern löst was gebunden war und umwandelt in innerer Wiedergeburt, man fühlt sich umwittert vom Hauch der Ewigkeit, deren Schwingen das Haupt des schon vom Tode berührten Meisters umrauschten.

Dem innig gerührten Gemüth wird der Tag des Zorns zum Tag der Thränen, und so beginnt das Lacrimosa dies illa mit sanfter Klage, welche vor der furchtbar ergreifenden Vorstellung der aus den Gräbern aufsteigenden Todten zurücktritt, die in einem mächtigen durch den aufsteigenden Gang der Melodie, die vorwärts drängende Harmonie bedingten Crescendo prachtvoll ausgedrückt ist. Und mit dem Angstruf homo reus entfiel dem Meister die Feder, er vermochte nicht mehr zu schreiben was sein Innerstes so tief erschütterte: huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine!

Wie weit Süßmayrs Ergänzung die Absicht Mozarts erreicht habe ist natürlich nicht zu entscheiden; mit Recht ist gewiß die Andeutung der ersten Takte wieder aufgenommen und ausgeführt, und der Schluß hat eine großartige Feierlichkeit. Auffallend ist es, wie von hier an die Posaunen viel reichlicher angewandt werden als zu Anfang. Sieht man, wie sparsam und eigenthümlich Mozart im Requiem und im Tuba mirum dieselben benutzt hat und vergegenwärtigt man sich die charakteristische Verwendung in der Zauberflöte, so wird es fraglich, ob er selbst sie so oft nur zur Unterstützung der Singstimmen gebraucht hätte; obwohl dies damals in der Kirchenmusik sehr gewöhnlich war.

Das Offertorium gehört wieder dem Ritus an und verlangt daher einen etwas anderen Charakter, eine fester geschlossene Form der Darstellung als das Dies irae. Es zerfällt in zwei Haupttheile, von denen der erste (Domine Jesu Christe) die Bitte ausspricht, daß die Seelen der Verstorbenen nicht zur Hölle fahren, sondern vom Erzengel Michael zum Lichte geführt werden mögen. Der ernst bewegte Charakter der musikalischen Darstellung erhält durch die mehrfach wiederkehrende Erwähnung der Höllenstrafen etwas Herbes und Unruhiges, das ihn von dem, sonst dem durchgehends schmerzlichen Ausdruck nach

das Verkennen der künstlerischen Intention den qualvollen Zustand der Verdammten der Phantasie lebendig vorzuführen, um daraus die Sehnsucht nach der Erlösung um so viel inniger hervorgehen zu lassen.

verwandten Requiem unterscheidet. Die scharfen, im Text hart neben einander gestellten, auch durch die Musik stark accentuirten Gegensätze ergeben eine Gliederung meist kurzer Sätze, die zu größern einander entsprechenden Gruppen zusammentreten. Erst die Worte ne absorbeat eas tartarus werden in einem kurzen Fugato durchgeführt, das durch die charakteristischen Septimensprünge des Themas wie die von den Saiteninstrumenten im Unisono durchgeführte kräftige Sechzehntelfigur ungemein herbe wirkt. Dagegen sticht die von den Solostimmen in canonischer Imitation vorgetragene sanfte Melodie sed sanctus signifer Michael, wohlthuend ab — die einzige Stelle welche wie ein tröstliches Licht aus diesem überaus dunkel gefärbten Satze hervorschimmert. — Der ganze Satz schließt mit den Worten quam (lucem sanctam) olim Abrahae promisisti in einer ausgeführten Fuge ab, deren künstliche Arbeit noch durch die Begleitung gesteigert wird, welche ein eigenes Motiv in strenger Imitation selbständig durchführt, durch ihren energischen Charakter aber auch den Gesammteindruck der Fuge bedeutend erhöhet. G. Weber tadelte diese Fuge, welche einen Nebengedanken unverständig in zweckloser Breite ausführe und dieselben unbedeutenden Worte zum Ueberdruß wiederholen lasse[53]; wogegen schon Seyfried auf die Tradition hingewiesen hat, welche hier eine ausgeführte Fuge verlangte[54], die auch an sich hier nicht unpassend ist. Denn der Gedanke ist kein Nebengedanke, er begründet das Vertrauen, mit welchem die Bitte ausgesprochen wird, und bildet dadurch das Fundament des ganzen Satzes. Für solche kurze Sentenzen von eindringlicher Kraft und tiefgreifender Bedeutung ist gerade die Fuge die geeignete Form, und in dieser hat jene eigenthümliche Mischung von Vertrauen auf die göttliche Verheißung und von quälender Unruhe beim Gedanken an Tod und Hölle, die schon den ersten Satz des Requiem, wenn gleich viel milder, charakterisirt, einen merkwürdig ergreifenden Ausdruck gefunden. Einzelne Stellen sind von großer, obwohl herber Schönheit, wie sie diesem Satze geziemt, namentlich die abschließenden Stellen de profundo lacu, in obscurum, et semini eius.

Der zweite Theil (Hostias et preces) hat einen ungleich ruhigeren Charakter, wie denn Sammlung des Gemüths dem geziemt, der mit seinem Opfer vor den Herrn tritt. Das Moment der auch hier nicht völlig zurückgedrängten Unruhe ist daher wesentlich in die syncopirte

53 Cäcilia III S. 222 ff.
54 Cäcilia IV S. 296.

Bewegung der Geigen gelegt, die Singstimmen gehen fast immer zusammen in ruhiger Bewegung, die meistens mit treffendem Ausdruck die Declamation der Worte wiedergiebt. Aber dieser einfache Satz verräth durch die eigenthümlichste harmonische Behandlung die Hand des Meisters, die ihm einen ganz fremdartigen Ausdruck giebt, welcher namentlich bei den Worten tu suscipe pro animabus illis quarum hodie memoriam facimus und zwar jedesmal in ganz neuer Weise durch Spannung und Lösung gleich wunderbar überrascht und befriedigt.

Bis hieher steht es durch Mozarts eigene Handschrift fest, was Süßmayrs Ausführung überlassen geblieben war. Obgleich selbst bei durchgeführter selbständiger Begleitung, wie im Recordare, Quam olim seine Aufzeichnungen für einen kundigen Musiker genügen um alles Wesentliche daraus abzuleiten, so zeigt doch schon das oben angeführte Beispiel, wieviel Spielraum im Einzelnen noch der Ausführung geblieben war, und einzelne Versehen nicht zu rechnen, so hätte Mozart selbst in der Behandlung der begleitenden Stimmen gewiß manche Feinheit offenbart, die man jetzt nicht ahnt. Von den Blasinstrumenten ist fast gar nichts angedeutet und wenn auch Mozarts mündliche Unterweisung hiebei eingetreten ist, so bleibt doch mancher Zweifel. Indessen ist die ganze Bearbeitung so ausgefallen, daß sie nicht stört, die wesentlichen Intentionen hervortreten läßt, und man kann sich überzeugen, daß Süßmayr nirgend versucht hat zu ändern, Eigenes einzuschwärzen.

Von den letzten drei Sätzen steht man durchaus auf dem Boden der Vermuthung, wenn man der von der Wittwe Mozarts bestätigten positiven Behauptung Süßmayrs gegenüber die Frage aufwirft, ob und welchen Antheil Mozart an denselben hatte. Bereits bei der Bekanntmachung des Süßmayr'schen Briefes wurde bemerkt, „daß die bekannt gewordenen Kunstproducte des Hrn. Süßmayr die Behauptung eines wesentlichen Antheils an diesem großen Werke einer ziemlich strengen Kritik unterwerfen"[55]; später äußerte Rochlitz seinen Verdacht bestimmter[56]. G. Weber, der in den ersten Sätzen vielfach Mozart nicht erkennen konnte, hat umgekehrt an den letzten Sätzen ihm einen bestimmten Antheil zugesprochen[57]. Mit großer Lebhaftigkeit sprach auch Marx seine Ueberzeugung aus, daß der Hauptsache nach hier Mozarts

55 A. M. Z. IV S. 4.
56 Cäcilia IV S. 289. A. M. Z. XXV S. 687 f.
57 Cäcilia III S. 226. IV S. 279.

Werk zu erkennen sei [58]. Sie gründet sich schließlich nur auf die Ansicht, daß diese Sätze Mozarts würdig seien, und daß man Süßmayr dieselben nicht zutrauen könne; jedenfalls muß die ästhetische Kritik durch den Gedanken an den schweren sittlichen Vorwurf, den sie zu erheben gezwungen wird, sehr zur Vorsicht gemahnt werden. Wenn Seyfried berichtet [59], nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung habe Süßmayr diese Sätze aus vorgefundenem Brouillon vollendet, Mozart habe die Osanna-Fuge nach dem Benedictus groß ausführen wollen, und auch zu der Schlußfuge cum sanctis ein neues Thema im Kopf gehabt, so sind die Gründe für diese Meinung schwerlich ernsthaft geprüft worden. Ein Umstand ist dagegen meines Wissens nicht in Betracht gezogen worden. Wenn bei Mozarts Tode die letzten drei Sätze ganz fehlten, so lag es, sollte man denken, viel näher sie aus einer der handschriftlichen Messen zu ergänzen, die ja ganz unbekannt waren, als sie von Süßmayr neu schreiben zu lassen, und vor dem Besteller wäre dies Verfahren weit eher zu rechtfertigen gewesen. Aber die Verwirrung und Sorge, in welcher die Wittwe sich gleich nach Mozarts Tode befand, kann manches veranlaßt haben, was unter anderen Umständen nicht geschehen wäre.

Frz. Xav. Süßmayr, der als junger Mann von 27 Jahren damals Salieri's [60] und Mozarts Unterweisung genoß, hatte sich an den letzteren eng angeschlossen [61], ging in seinem Hause aus und ein und war in jener Zeit wie Seyfried sich ausdrückt „des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte". Es gelang ihm so gut sich die Factur Mozarts anzueignen, wobei es ihm denn auch nicht immer auf Aneignen der Gedanken ankam, daß Seyfried behauptet, man würde mehrere seiner Werke ernsten Stils für Mozartsche halten, wenn es nicht feststände, daß sie von Süßmayr wären [62]; von Instrumentalcompositionen, die auch ganz Mozarts Technik zeigten und allenfalls für leichtere Arbeiten desselben gelten können, hat mir Hauptmann berichtet.

58 Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 378 f.

59 Cäcilia IV S. 307.

60 Die Wiener Zeitung zeigt an, die Musik der am 8. Juli 1793 zuerst aufgeführten Oper l'incanto superato sei gesetzt von Hrn. Franz Sießmayr „Schüler des Hrn. Salieri".

61 Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 61: „Noch dient ihm zu nicht geringer Empfehlung, daß er ein Schüler Mozarts ist und von selbigem sehr geschätzt war. Auch hat er an einige unvollendete Werke dieses großen Genius die letzte Hand gelegt" — was nur auf das Requiem gehen kann.

62 Cäcilia III S. 295.

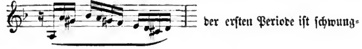
Sievers, der sich Süßmayrs lebhaft angenommen hat, erinnert an seinen Spiegel von Arkadien, welcher sich neben der Zauberflöte gehalten habe, an einzelne Stücke, die als Muster ebensowohl des graziösen und doch charakteristischen als des tragisch-ernsten Stils galten, so daß man ihn nicht ohne Weiteres als unbedeutend verwerfen dürfe[63]. Eine genauere Prüfung seiner Opern der Spiegel von Arkadien (1794) und Soliman II (1800) sowie einiger kleinerer Kirchencompositionen hat mich eine leichte, aber oberflächliche Erfindung, eine gewandte und glatte Factur und fast durchgehend die augenfällige Nachahmung Mozartscher Weise bei ihm finden lassen. Als man noch allgemein unter dem unmittelbaren Einfluß derselben stand, konnte eine gewisse Frische und Lebendigkeit wohl darüber täuschen, daß hier nur von einer äußerlichen Aneignung dessen was sich absehen läßt die Rede sein kann, und daß bei guter Begabung doch Geist, Originalität, Kraft und Tiefe fehlen. Diesen Maaßstab wird man also an die letzten Sätze des Requiem anzulegen haben.

Das Sanctus und Osanna sind kaum von der Art, daß sie eine ganz bestimmte Entscheidung zulassen. Daß das Sanctus sehr kurz und knapp gehalten ist würde nicht dagegen sprechen, daß es von Mozart sei, denn alle Sätze des Requiem, soweit nicht die fugirte Behandlung sie ausgedehnt hat, sind in ähnlicher Weise gedrängt. Ebensowenig durfte man eine unangenehme Fortschreitung der Geigen geltend machen, da die Ausführung in keinem Falle von ihm herrührt. Auf der anderen Seite reicht es nicht hin, daß der Satz den Charakter würdiger Pracht sehr gut ausdrückt, und der Eintritt des Pleni sunt coeli von wahrhafter Majestät ist, um ihn Süßmayr bestimmt abzusprechen. Gewiß steht er nicht ganz auf gleicher Höhe mit den besten der früheren Sätze. Die kurze Fuge des Osanna ist lebendig, kräftig und in ihrer knappen Präcision tadellos; es ist nichts dagegen einzuwenden, daß Mozart sie geschrieben haben könne, allein, daß ein talentvoller, wohl geschulter Musiker wie Süßmayr sie nicht habe schreiben können, dafür werden schwerlich sichere Merkmale aufzuweisen sein.

Etwas anders verhält es sich mit dem Benedictus, bei welchem nach der üblichen Auffassung Solostimmen eintreten, in einem lang ausgesponnenen Quartett von weichem Charakter. Zelter sagt von demselben: „Das Benedictus ist so vortrefflich als möglich, und

63 G. L. P. Sievers Mozart u. Süßmaier S. 8 ff.

kann nicht von Mozart sein, die Schule entscheidet so etwas. Süßmayr kannte Mozarts Schule, aber er war nicht drinnen gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht und davon finden sich in dem schönen Benedictus hier und dort Spuren"[64]. Er hat gewiß Recht. Das erste vom Alt vorgetragene Motiv, der Gedanke die einzelnen Stimmen einander zurufen zu lassen könnte sehr wohl von Mozart herrühren, aber die Ausführung sicherlich nicht. Offenbar stockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der Tonica einsetzt und die Hinüberleitung in die Dominante ist sehr lahm, noch lahmer nach dem Abschluß des ersten Theils das mühsame Festsetzen in F dur und statt einer Durcharbeitung, die man hier erwartet, der unmittelbare Rückgang durch die Septime in den ersten Theil, der dann in seiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird. Weder die Anlage noch die Durchführung ist Mozarts würdig. Ferner ist es kaum glaublich, daß er im Zwischenspiel das et lux perpetua aus dem Requiem in so auffallender Weise copirt haben würde, wie es hier geschehen ist, ohne daß ein Grund zu einer Anspielung auf jene Stelle vorliegt. Sodann kommt auch die ganz abweichende, dicke und volle Instrumentation in Betracht. Sie ist zwar auch in den andern Sätzen nicht von Mozart ausgeführt, hier aber von der Anlage des Ganzen nicht wohl zu trennen, und unterscheidet sich von der aller anderen Sätze auch durch die Anwendung von zwei Posaunen, die Mozart sonst nie anwendet, und die hier wie zum Ersatz von Hörnern gebraucht sind. Endlich ist der Charakter an manchen Stellen süß und weichlich, und sticht in dieser Hinsicht gegen den Ernst der übrigen Sätze, auch gegen das Tuba mirum sehr merklich ab[65]. Das Osanna ist wie gewöhnlich eine stricte Wiederholung des ersten, nur sind wegen der veränderten Tonart die Stimmen versetzt.

Aber in eine ganz andere Region versetzt uns das Agnus Dei. Hier ist die innige tiefe Empfindung, die edle Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Erfindung, welche wir in den ersten Sätzen des Requiem bewundern. Die herrliche, ausdrucksvolle Figur der Violinen  der ersten Periode ist schwung-

64 Zelter Briefw. m. Goethe IV S. 353.

65 Ein Correspondent G. Webers hatte gehört, André besitze Handschriften, woraus er bis auf die letzte Note beweisen könne, daß das Benedictus die Um-

voll und wird durch die harmonische Behandlung vortrefflich gesteigert, worauf durch das sanfte Gegenmotiv in seiner ruhigen Bewegung ein tröstlicher Abschluß herbeigeführt wird. Die zweimalige Wiederholung ist wirksam modificirt und gesteigert und der Schluß durch eine neue schöne Wendung hervorgehoben, in allem ist sichere Meisterschaft und Vollendung. „Hat das Mozart nicht geschrieben", sagt Marx[66] „nun wohlan! so ist der, der es geschrieben, Mozart". Ich habe bei Süßmayr nichts gefunden, wodurch ich mich berechtigt fühlte ihm die Conception dieses Satzes zuzuschreiben, vielmehr die Ueberzeugung fassen müssen, daß wenigstens die Hauptidee Mozart angehört und Süßmayr kaum einen wesentlicheren Antheil an diesem Stück haben kann als an jenen früheren. Zwar verliert seine ganze Aussage ihre volle Glaubwürdigkeit, wenn gegen einen Punkt ein gegründeter Zweifel erhoben werden kann, doch wage ich nicht mit Sicherheit zu behaupten, daß Süßmayr im Sanctus und Benedictus Mozartsche Skizzen benutzt haben müsse.

Die Wiederholung des ersten Satzes zum Schluß war damals nicht ungewöhnlich. Hasse läßt in seinem Requiem die Worte lux aeterna intoniren mit demselben Choralton wie Te decet und dann das Requiem wiederholen, ähnlich Zelenka; Jomelli wiederholt ebenfalls das Requiem, fügt aber einen eigenen Schluß hinzu.

Faßt man den Theil des Requiem ins Auge, welchen Mozart selbst vollendet oder so weit ausgeführt hat, daß dem Kundigen das Kunstwerk seinem Wesen nach vollkommen klar entgegentritt, so wird man nicht anstehen diesem Werk die Höhe künstlerischer Vollendung zuzugestehen, welche Mozart in den größten Schöpfungen seiner letzten Jahre erreicht hat[67]. Es offenbart uns dieselbe Tiefe der Empfindung,

---

arbeitung einer früheren verliebten Arie Mozarts sei (Cäcilia IV S. 292). Natürlich ist kein wahres Wort daran.

66 Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 379.

67 Zelter (Briefw. m. Goethe IV S. 353) erklärt das Requiem für „brüchig, ungleich d. h. die Stücke sind sämmtlich so gut als eingelegt, und wer sie als Ganzes zusammen betrachten will der irrt; und das ist der Fall mit mehreren tüchtigen Componisten, und aus solchen Stücken besteht das ganze Requiem, und doch ist es das allerbeste was mir aus dem vorigen Jahrhundert bekannt ist". Welchen Einfluß auf dieses Urtheil die Entstehungsgeschichte des Requiem gehabt habe, mag dahin gestellt bleiben. Jean Paul schreibt an Herder (8. Oct. 1800) vom Requiem (Aus Herders Nachlaß I S. 313): „In manchen Stellen ziehen die Mozartischen Donnerwolken und in andern schlagen seine Nachtigallen; aber das Ganze wird nicht von seiner harmonischen, gewaltigen Weltseele getragen und verknüpft. In der letzten Fuge erinnert die Wiederholung einer nächsten rührend an seinen ster-

denselben Adel der Schönheit, dieselbe Meisterschaft der Form, welche durch die vollkommene gemüthliche und künstlerische Versenkung in die besondere Aufgabe eine eigenthümliche Schöpfung hervorgebracht haben. Besonders tritt dies hervor, wenn man das Requiem mit den verwandten Leistungen sowohl Mozarts selbst als seiner Zeitgenossen vergleicht[68]; die Ueberlegenheit fällt um so mehr in die Augen, als Mozart auch hier die durch lange Tradition festgestellten Formen im Wesentlichen festhält, weil er innerhalb derselben das Eigenthümlichste zu leisten sich fähig fühlte. Ebensowenig tritt er den Anschauungen, welche die Seelenmesse in ihrer Stellung im katholischen Cultus ausdrückt, in irgend einer Weise entgegen, indem er über sie hinaus zu gehen oder etwas Fremdes, nur ihm Eigenes hineinzulegen sich bestrebte; die volle, unbefangene Hingebung, welche die unumgängliche Bedingung des wirklich künstlerischen Schaffens ist, wird nirgend getrübt, die menschliche Empfindung, die religiöse Anschauung, die künstlerische Auffassung sind mit einander in völliger Harmonie. Auf dieser Einheit beruht die Bedeutung des Requiem, denn auf diesem Grunde allein konnte die Individualität Mozarts zur vollen Geltung gelangen, um in Freiheit und Sicherheit, ohne je Gefühl und Bewußtsein des Gebietes auf welchem sie wirkt zu verlieren, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ein Kunstwerk zu schaffen, das in jedem Moment das innerste Leben seines Urhebers ausspricht. In diesem Sinne dürfen wir sein Wort wiederholen, daß er das Requiem für sich geschrieben habe: es ist der wahre, echte Ausdruck seiner auf das Höchste gerichteten künstlerischen Natur, sein unvergängliches Denkmal[69].

Theilnahme und Anerkennung fand das Requiem bald und allge-

---

benden Geist, der schon halb mit der Lippe unter dem Todesschleier die letzten Worte zweimal stammelt".

68 A. M. Z. XVI S. 812: „Mozart hat in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen, und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstrahlt? Sein Requiem ist wohl das Höchste was die neueste Kunst für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat". An entgegenstehenden Urtheilen fehlt es natürlich auch nicht. „Ich müßte ohne Gefühl sein", sagt Ernst in Tiecks Phantasus (Schriften IV S. 426) „wenn ich den wundersamen, reichen und tiefen Geist Mozarts nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken hingerissen fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen" (vgl. I S. 489). Und Krüger (Beiträge für Leben u. Wissensch. d. Tonkunst S. 199 f.) meint: „Mozarts Requiem kann doch bei Katholiken und Evangelischen, sofern sie wirklich Erbauung suchen, kaum noch für echte heilige Musik gelten, da wenige weichere Sätze abgerechnet das Ganze seinen theatralischen Stil nirgend verleugnet".

69 Vgl. O. Lindner Zur Tonkunst S. 176.

mein. „Wenn Mozart nicht anders componirt hätte als seine Violinquintetten und für die Kirche sein Requiem", pflegte J. Haydn zu sagen „wäre er schon dadurch unsterblich geworden" [70]. Besonders in Norddeutschland wurde es mit der lebhaftesten Bewunderung aufgenommen und bald heimisch, was um so begreiflicher ist, als dort die Kirchenmusik, uneingedenk J. S. Bachs, in immer größere Flachheit und Trivialität, der sogar die Strenge der Form abhanden kam, ausgeartet war. Zur freudigsten Ueberraschung fand man hier mit der Tüchtigkeit der strengsten Schule Tiefe der Empfindung und poetische Auffassung vereint — ein Labsal in der Wüste auch für den, der an ihren Sand sich gewöhnt hatte. Der alte Organist Kittel in Erfurt, ein Schüler S. Bachs, erhielt eines Tags die Orgelstimme eines ihm unbekannten Requiem, das ihn sehr bald anzog und je länger je mehr fesselte, so daß er sich am Schluß nach dem Componisten erkundigte. Als ihm Mozart genannt wurde, trauete er seinen Ohren nicht, denn von dem Componisten beliebter Opern, die er übrigens nicht kannte, erwartete er keine solche Kirchenmusik. Nun ließ er sich auch die Opern geben und war vorurtheilsfrei genug, auch in ihnen den Componisten des Requiem zu erkennen und lieb zu gewinnen. So erzählte mir mein Lehrer Apel, Kittels Schüler.

In Leipzig war es Hiller, der, in der Verehrung Hasse's und Grauns alt geworden, bewundernd die Hände faltete, als er das Requiem kennen lernte, es alsobald zur Aufführung brachte und in Leipzig heimisch machte [71]. In Berlin führte die Singakademie bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung zum Gedächtniß ihres kürzlich verstorbenen Stifters Fasch am 8. Oct. 1800 das Requiem auf [72], welches seitdem dort [73], wie an anderen Orten gewählt wurde, wenn es galt, das Andenken großer Männer namentlich Musiker zu ehren [74], und Zelter

70 Stadler Vertheidig. S. 27.

71 Rochlitz Für Freunde der Tonkunst I S. 25 f. Häser Cäcilia IV S. 297.

72 Zur Geschichte der Singakademie S. XV f.

73 Zum Gedächtniß der verw. Königin wurde es 1805 aufgeführt (Berl. mus. Ztg. 1805 S. 85, Dorow Erlebtes III S. 44), des Akademiedirectors Frisch 1815 (Zelters Briefw. II S. 168 f. 172 f.), des Fürsten Radziwill 1833, des Grafen Brühl 1837, des Königs Friedrich Wilhelms III 1840, Friedrich Wilhelms IV 1861.

74 In Leipzig zum Gedächtniß Schichts 1823 (A. M. Z. XXV S. 405), in Berlin 1821 zum Andenken Andr. Rombergs, 1832 Bernh. Kleins (Rellstab ges. Schr. XX S. 208), 1839 Ludw. Bergers (Rellstab L. Berger S. 163 f.), in Wien zum Gedächtniß C. M. v. Webers (A. M. Z. XXVIII S. 734), Beethovens (A. M. Z. XXIX S. 367), in München 1867 zum Gedächtniß P. v. Cornelius.

meinte noch später, das Requiem ließe sich gar nicht unter die Erde bringen, weder durch schlechte Kritik noch mittelmäßige Aufführungen [75]. In Paris führte Cherubini [76] im Jahr 1804 das Requiem in glänzender Weise auf [77], und so hat das Requiem nicht allein im gesammten Europa sondern auch in der neuen Welt [78] unzählige Menschen getröstet und erhoben [79].

46.

Uebers Grab.

Der frühe Tod Mozarts der unerwartet ihn fortnahm, als er auch in den Augen der Menge die Höhe seiner Kunstleistungen erreicht zu haben schien, vernichtete die Vorurtheile und Abneigungen Einzelner und steigerte durch das lebhafte Gefühl des unersetzlichen Verlustes die Bewunderung für seine Werke. Zunächst wendete sich die dadurch geweckte Theilnahme auch seiner in drückender Noth hinterlassenen Familie zu; nicht nur in Wien und Prag, auch in anderen Orten, welche die Wittwe auf mehreren Kunstreisen besuchte, fand sie großmüthige Unterstützung. Als sie 1796 in Berlin war, bewilligte Friedrich Wilhelm II ihr das Opernhaus und die königliche Kapelle zu einem Benefizconcert (28. Febr.), in welchem sie als Sängerin auftrat. Der König „machte sich" wie es in dem Handbillet heißt (Niemetschek S. 63) „ein wahres Vergnügen der Wittwe zu beweisen, wie sehr er das Talent ihres verstorbenen Mannes geschätzt und die ungünstigen Umstände

75 Zelter Briefw. m. Goethe VI S. 243.

76 Rochlitz hat nachzuweisen gesucht (A. M. Z. XXV S. 685 ff.), wie Vogler bei der Composition seines Requiem das Mozartsche vor Augen gehabt habe, um es anders zu machen; ein ähnlicher negativer Einfluß läßt sich auch bei Cherubini's großartigem Requiem in C moll erkennen, dem das zweite in D moll ganz conform ist. Vgl. Gumprecht Recensionen 1864 Nr. 21. Dagegen hatte E. T. A. Hoffmann ein Requiem geschrieben, in dem er das Mozartsche absichtlich nachbildete (Rochlitz Für Freunde der Tonk. II S. 15 f.).

77 Berl. Mus. Ztg. 1805 S. 28.

78 Von einer vorzüglichen Aufführung in Rio Janeiro im Jahr 1819 berichtet Neukomm (A. M. Z. XXII S. 501 ff.).

79 In Venedig setzte ein Musikliebhaber ein bedeutendes Legat aus, wofür jährlich drei Requiem, darunter das Mozartsche, aufgeführt werden sollten (A. M. Z. XLII S. 54). In Senftenberg in Böhmen wurde 1857 ein Verein gestiftet, um jährlich am 18. Juni Mozarts Requiem aufzuführen (N. Wien. Mus. Ztg. 1857 S. 167 f. Niederrh. Mus. Ztg. 1857 S. 343 f.).

bedauert habe, welche ihn die Früchte seiner Werke einzuerndten verhinderten". Freilich konnte ihr dadurch nicht auf die Dauer eine sorgenfreie Existenz bereitet werden; ebenso wenig wurde der handschriftliche Nachlaß Mozarts bei damaligen Verhältnissen für sie eine Quelle ausreichenden Erwerbs. Seine Compositionen konnten in Abschriften und im Druck von allen Seiten verbreitet werden, ohne daß man ihrer Einwilligung und Unterstützung bedurfte; wo sie gesucht und honorirt wurde, erkannte sie selbst dies als eine Gunst an [1], und war zufrieden als im Jahr 1799 André den gesammten handschriftlichen Nachlaß um den Kaufpreis von 1000 Dukaten von ihr erwarb. Einige Handschriften Mozarts waren schon bei seinem Tode nicht mehr vorhanden, andere hat André selbst andern überlassen, die übrigen führt das „Thematische Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften von Mozart, welche Hofrath André in Offenbach besitzt" (Offenbach 1841) auf. Leider ist es nicht gelungen, diese so überaus wichtige Sammlung in einer öffentlichen Bibliothek in Sicherheit zu bringen; sie ist vielmehr in Folge einer Erbtheilung mehr und mehr zerstreut worden.

Die Wittwe fand später durch ihre zweite Ehe eine gesicherte ruhige Existenz. Georg Nic. Nissen, geb. 1765, lernte die Wittwe Mozart im Jahr 1797 in Wien, wo er die Geschäfte der dänischen Diplomatie wahrnahm, kennen und leistete ihr bei der Ordnung ihrer Angelegenheiten und Vermögensverhältnisse treuen Beistand, wie seine zahlreichen Briefe, die er in ihrem Namen zu schreiben pflegte, nachweisen. Er zeigt sich darin als einen zwar umständlichen, aber sehr braven und ehrenwerthen Mann, und so hat er sich auch seit seiner Verheirathung mit Constanze im Jahr 1809 gegen sie und ihre Kinder bewährt. Nachdem er den Staatsdienst verlassen, lebte er seit 1820 mit ihr in Salzburg, wo auch Mozarts Schwester wohnte (S. 605). Dort starb er im Jahr 1826 und die Wittwe, welche seitdem mit ihrer ebenfalls verwittweten Schwester Sophie Haibl zusammenlebte, am 6. März 1842 wenige Stunden, nachdem das Modell der Mozartstatue eingetroffen war [2].

Der ältere der beiden Mozart überlebenden Söhne, Karl widmete sich anfangs dem Kaufmannsstande, trieb dann eine Zeitlang Musik [3],

1 Die von Breitkopf u. Härtel veranstaltete Ausgabe der Oeuvres ist durchgängig im Einvernehmen mit der Wittwe und auf Grund der von ihr gegen Entschädigung mitgetheilten Originale veranstaltet, worüber die ganze ausführliche Correspondenz mir vorliegt.

2 Wien. Mus. Ztg. 1842 S. 150.

3 Reichardt Briefe aus Wien I S. 244.

trat aber schließlich in die Beamtencarriere. Er spielte gut Klavier und leitete im Hause des Oberst Casella, später bei sich musikalische Aufführungen [4]; er starb in einer bescheidenen Stellung als österreichischer Beamter in Mailand im Jahr 1859. Der jüngere, Wolfgang, wurde Musiker. Er trat zum erstenmal im Jahr 1805 öffentlich auf [5], machte wiederholte Kunstreisen und lebte seit 1814 als Musikdirector in Lemberg, später in Wien; er starb 1844 in Karlsbad. Er hat sich als Klavierspieler und Componist Achtung erworben — der Ruhm seines Namens ließ ihn nicht mehr erreichen [6].

Laute Anerkennung und Ehre, die Mozart in seinem Leben zwar nicht gefehlt hatten aber vielfach verkümmert waren, wurden dem Todten in reichem Maße zu Theil [7]. An vielen Orten feierte man sein Andenken durch Aufführung seiner Werke oder eigener Trauercantaten [8], und seitdem ist sein Geburtstag wie sein Todestag vielfach durch musikalische Huldigungen in Privatcirkeln [9] und Concerten geehrt worden. Das hundertjährige Jubiläum des Geburtstages, welches im Jahr 1856 Mozarts Namen und Mozarts Töne in ganz Deutschland lebendig fand, hatte alle Stimmen zum lauten Chor der freudigsten Verehrung vereinigt und derselben einen neuen Aufschwung verliehen [10].

Mozarts Gesichtszüge sind durch weit verbreitete Porträts, welche sämmtlich den Typus eines Profilreliefs von Posch wiedergeben, so allgemein bekannt geworden, daß man sie in dieser Beziehung mit denen Friedrichs des Großen und Luthers vergleichen kann; wie seine Musik zum Gemeingut geworden ist, so hat auch jeder Musikalische ein bestimmtes Bild von Mozarts Person (Beil. XIX).

Im Jahr 1799 hatte die Herzogin Amalie von Weimar im Park von Tiefurt Mozart ein von Klauer gearbeitetes Denkmal aus gebranntem Thon setzen lassen, auf einer runden Ara eine Leier, an welche eine tragische und komische Maske angelehnt ist [11]. Auch

4 A. M. Z. XX S. 512.

5 A. M. Z. VII S. 427. 502.

6 Vgl. N. Ztschr. f. Mus. XXI S. 169 ff.

7 In Prag wurde am 14. Dec. 1791 ein feierliches Seelenamt gehalten (Wien. Ztg. 1791 Nr. 103).

8 Wessely in Berlin (mus. Wochenbl. S. 191) und Cannabich in München componirten Trauercantaten auf Mozarts Tod (Niemetschek S. 66).

9 A. M. Z. II S. 239.

10 Eine vollständige Zusammenstellung aller Feierlichkeiten, mit welchen dieses Jubiläum an den verschiedenen Orten begangen worden ist, hat, wie es scheint, Niemand versucht.

11 Journ. d. Lux. u. d. Mod. 1799 Nov. A. M. Z. II S. 239. 420.

Bridi (S. 46 f.) hatte in dem in seinem Garten errichteten Tempel der Harmonie unter den Bildern von sieben Meistern als den größten Mozart »qui a sola natura musice doctus musicae est artis princeps« aufgenommen und ihm in einer melancholischen Grotte ein Denkmal mit der Inschrift geweiht: „Herrscher der Seele durch melodische Denkkraft" [12]. Dieselbe Inschrift ist auf dem Revers einer Denkmünze von Guillemard neben einer die Leier spielenden Muse mit einem flöteblasenden Amor angebracht, die Vorderseite zeigt das Porträt Mozarts; sowie auf einer Medaille von Bärend, deren Rückseite Orpheus neben einem gebändigten Löwen darstellt mit der Umschrift auditus saxis intellectusque ferarum sensibus. Ein Abguß einer nicht ausgeprägten Medaille von Böhm, welchen ich meinem Freunde Karajan verdanke, zeigt das sehr fein und geistreich aufgefaßte Profil Mozarts.

Der Gedanke Mozart eine Statue in Salzburg zu errichten ward im Jahr 1835 angeregt, der Aufruf im September 1836 erlassen [13], der Guß der Statue am 22. Mai 1841 vollendet. Am 4. Sept. 1842 und den folgenden Tagen fand die feierliche Enthüllung des Erzbildes auf dem Michaelsplatz Statt [14]. Man kann leider nicht sagen, daß Schwanthalers Erzbild der allgemeinen Vorstellung von Mozarts genialer Künstlernatur und liebenswürdiger Persönlichkeit den würdigsten und idealen Ausdruck verliehen habe. Mozart ist mit dem hergebrachten Mantel bekleidet, er steht ruhig, den Kopf etwas seitwärts nach oben gerichtet, in der Hand hält er ein Blatt mit der Inschrift Tuba mirum. An der Basis sind in Reliefs die Kirchen-, Concert- und dramatische Musik allegorisch dargestellt, und ein Adler der mit der Leier gen Himmel fliegt; die einfache Inschrift ist: Mozart [15].

Im Jahr 1856 beschloß die Stadt Wien Mozart auf dem Friedhofe von St. Marx ein Grabdenkmal zu errichten, welches von Hans Gasser ausgeführt am 5. Dec. 1859 feierlich enthüllt wurde. Auf einem granitnen Sockel sitzt das Erzbild einer trauernden Muse, in der Rechten die Partitur des Requiem, die Linke, welche einen Lorbeerkranz hält, auf die aufgeschichteten Werke Mozarts gestützt. Am

12 Bridi Brevi cenni p. 63 ff. A. M. Z. XXVI S. 92. XXX S. 680 f.

13 A. M. Z. XXXIX S. 309 f.

14 Vgl. L. Mielichhofer das Mozart-Denkmal zu Salzburg und dessen Enthüllungsfeier. Salzb. 1843. A. M. Z. XLIV S. 722 f. 780 ff. 806 ff. Die Summe der Beiträge belief sich auf nahezu 25,000 fl.

15 Das Monument ist durch einen schönen Kupferstich von Amsler bekannt gemacht.

Sockel sind Mozarts Porträt und das Stadtwappen von Wien im Relief und kurze Inschriften angebracht [16].

In würdiger Weise hat man Mozarts Namen auch durch Stiftungen geehrt. Das im Jahr 1842 gestiftete Mozarteum in Salzburg bewahrt nicht nur aus dem Nachlaß der Söhne die wichtigen Documente des Familienarchivs und interessante Reliquien, es hat auch den Zweck die Musik und namentlich die Kirchenmusik in Mozarts Vaterstadt zu pflegen und zu fördern [17]. Die Mozartstiftung in Frankfurt unterstützt seit dem Jahr 1838 durch Preise und Stipendien die Ausbildung vielversprechender Talente [18], und ein im Jahr 1855 begründeter Mozart-Verein beabsichtigt zugleich auch hülfsbedürftige Musiker zu unterstützen [19].

Was aber auch von begeisterten Verehrern für Mozarts Ruhm unternommen sein mag, in seinen Werken hat er selbst ihn fest und unerschütterlich begründet. Eine Geschichte der neueren Musik wird im Einzelnen nachzuweisen haben, in welcher Weise sein Einfluß in bewußter Nachbildung, in unselbständiger Nachahmung, in freier Anregung verwandter Naturen maaßgebend gewesen ist — das kann man mit voller Wahrheit sagen, von allen Componisten, welche nach ihm gearbeitet und geschaffen haben, ist keiner, der nicht von seinem Geiste berührt wäre, keiner, der nicht von ihm gelernt, keiner, der nicht irgendwo sein Erbtheil angetreten hätte. Wie alle großen und wahrhaft schöpferischen Naturen gehört er zwei Zeiten an, deren Verbindung zu bilden er berufen ist; wie er in sich aufnimmt um zu verarbeiten und umzubilden was seine Zeit ihm bieten konnte, so bringt er was aus seinem Geiste neugeboren war dem kommenden Geschlechte dar als den Keim eines neuen Lebens.

Es wäre Vermessenheit die Summe eines reichen künstlerischen Schaffens, die Fülle des eigenthümlichen Lebens, in welcher eine wahrhaft künstlerische Individualität sich offenbart, mit einer kurzen Charakteristik erschöpfen zu wollen. Nicht selten hat man im Gefühl dieser Schwierigkeit durch Vergleichung mit anderen Künstlern das Bild klarer und schärfer zu zeichnen versucht. Keine Parallele scheint

16 Zellner Blätter f. Mus., Theat. u. Kunst 1859 Nr. 97 f.

17 Das Mozarteum hat seit 1843 in Jahresberichten über seine Wirksamkeit Bericht erstattet.

18 A. M. Z. XLII S. 735. Auch die Mozartstiftung pflegt regelmäßige Jahresberichte zu veröffentlichen.

19 Niederrh. Mus. Ztg. 1855 S. 398. 1856 S. 296. 303. 1857 S. 232.

mehr gerechtfertigt als die zwischen Mozart und Rafael[20]. Die edle Schönheit, welche alle anderen Bedingungen künstlerischer Darstellung gleichsam aufzuzehren und in reine Harmonie aufzulösen scheint, tritt so siegreich in den Gebilden beider Meister in gleicher Weise hervor, daß es so mancher übereinstimmender Momente in ihrem Bildungs- und Lebensgange, in ihrer künstlerischen und sittlichen Natur gar nicht bedürfte um sie als Zwillingsbrüder erkennen zu lassen. Indessen würde diese Vergleichung erst wahren Gewinn bringen, wenn sie durch eingehende Betrachtung erkennen ließe, wie und unter welchen Bedingungen auf verschiedenen Gebieten der Kunst die in ihrer Totalwirkung gleichartige Schönheit geschaffen wird[21]. Wie bereitwillig jeder zugeben wird, daß Mozart mit Shakespeare[22] in der Fülle, Kraft und Lebendigkeit dramatischer Gestaltung wie in der Kühnheit des Humors, mit Goethe[23] in der Einfachheit und Natürlichkeit menschlicher Empfindung und in der plastischen Klarheit sich nahe verwandt zeige, so treten uns auch hier wiederum die bezeichnenden Eigenschaften großer Künstler auf verwandten Gebieten entgegen, Mozarts Individualität auf dem seinigen wird dadurch nicht erklärt. Die oft geistreichen Parallelen mit großen Musikern, mit Haydn[24], mit Beethoven[25], zeigen dies, indem hier, wo die nächste Verwandtschaft ist, vorzugsweise die Verschiedenheiten hervorgehoben werden;

20 Rochlitz Raphael und Mozart (A. M. Z. II S. 641 ff.). Alberti Raphael und Mozart, eine Parallele. Stettin 1856.

21 Wie verschiedene Auffassungen hier möglich sind, sieht man daraus, daß Carpani bei einer Zusammenstellung von Musikern und Malern (le Haydine p. 215) Pergolesi und Rafael, Mozart und Giulio Romano, Beyle, der ihn sonst meist copirt (vie de Haydn p. 260) Mozart und Domenichino zusammenstellt, den Carpani mit Sarti vergleicht.

22 Fr. Horn A. M. Z. IV S. 421 ff.

23 Th. Kriebitzsch Poeten u. Componisten (A. M. Z. L S. 545 ff. Für Freunde d. Tonk. S. 52 ff.), der freilich ohne Bedenken auch den Messias auf Mozarts Rechnung setzt.

24 [Arnold] W. A. Mozart und J. Haydn Versuch einer Parallele. Erfurt 1810. G. L. P. Sievers Charakteristik d. deutschen Musik (A. M. Z. IX S. 698 f.).

25 Graham account of the first Edinburgh musical festival p. 121 (A. M. Z. XVIII S. 635). Bekannt ist Reichardts Vergleich der drei Meister als Quartettcomponisten, daß Haydn ein lieblich phantastisches Gartenhaus gebaut habe, das von Mozart in einen Palast umgewandelt, auf welchen Beethoven einen kühnen trotzigen Thurmbau gesetzt habe. (Briefe aus Wien I S. 231 f.). E. T. A. Hoffmann findet in Haydns Instrumentalcompositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen (Phantasiestücke I, 4 ges. Schr. VII S. 55 f.).

und auch hier ist zu fürchten, daß je witziger diese Vergleichungen im Einzelnen durchgeführt werden, um so mehr die Unbefangenheit der Auffassung getrübt und die Bilder entstellt werden.

Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anschauen mögen, immer tritt uns die echte, reine Künstlernatur entgegen in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerschöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unversiegbaren Liebe, die keine Freude und Befriedigung kennt als im Hervorbringen des Schönen, beseelt von dem Geist der Wahrheit, der allem was er ergreift den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menschen berührt empfindet er musikalisch, und jede Empfindung gestaltet er zum Kunstwerk; was dem musikalischen Ausdruck dienen kann erfaßt er mit scharfem Sinn und eignet es sich an damit zu schalten nach den Gesetzen seiner Kunst. Diese Universalität, welche mit Recht als Mozarts Vorzug gepriesen wird, beschränkt sich nicht auf die äußerliche Erscheinung, daß er in allen Gattungen der Tonkunst sich mit Erfolg versucht hat, in Gesang- und Instrumentalmusik, in geistlicher und weltlicher Musik, in der ernsten und komischen Oper, in Kammer- und Orchestermusik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine solche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir ein Höheres, daß ihm das ganze Gebiet der Musik nicht ein eroberter Besitz, sondern die angeborne Heimath, daß jede Weise des musikalischen Ausdrucks für ihn die nothwendige Aeußerung eines innerlich Erlebten war, daß er in jede Form ein im Geiste Erschautes und im Gemüthe Empfundenes barg, daß er jede Erscheinung mit der Fackel des Genius berührte, deren heller Funke jedem leuchtet, der keine Binde vor den Augen trägt. Seine Universalität hat ihre Schranke in der Beschränkung der menschlichen Natur überhaupt und demgemäß in seiner Individualität, allein diese spricht sich voll und rein in jeder einzelnen Erscheinung aus. Seine Universalität ist nicht zu trennen von der Harmonie seiner künstlerischen Natur, welche sein Wollen und sein Können, seine Intentionen und seine Mittel nie mit einander in Conflict kommen ließ; der Kern seines innersten Wesens war stets der Mittelpunkt, von dem die künstlerische Aufgabe sich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit gestalten mußte. Was seine Sinne gewahrten, was sein Geist erfaßte, was sein Gemüth bewegte, jede Erfahrung wandelte sich in ihm in Musik um, die in seinem Innern lebte und webte; aus diesem Leben schuf der Künstler nach ewigen Gesetzen und

in bewußtem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geistes in der Natur und in der Geschichte ahnen, jene Werke von unvergänglicher Wahrheit und Schönheit [26].

Und schauen wir mit Bewunderung und Verehrung zu dem großen Künstler auf, so ruht unser Blick mit immer gleicher Theilnahme und Liebe auf dem edlen Menschen. Wohl erkennen wir in seinem Lebensgang, der klar und offen vor uns liegt, die Fügung, die ihn auf diesem Wege sein Ziel erreichen ließ; und hat ihn auch des Lebens Noth und Jammer hart gedrückt, so ist ihm die höchste Freude, welche dem Sterblichen vergönnt ist, die Freude am glücklichen Schaffen im vollsten Maaße beschieden gewesen.

Auch er war unser! sagen wir mit gerechtem Stolz [27]. Denn wo man die höchsten und die besten Namen jeglicher Kunst und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den ersten Wolfgang Amade Mozart.

---

26 O. Lindner Zur Tonkunst S. 173 ff.

27 Oehlenschläger Erinnerungen IV S. 225.

Beilagen.

I.

Familien-Dokumente.

1.

Auszug aus den Augsburger Hochzeitamts-Protokollen.

Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria Peterin, weyl. Augustin Bannegerß Buchbinderß Seel. Wittib, beede hießig, sein Beystand Joh. Georg Mozart, Maurmeyster, ihrerseithß Franz Xaveri Banneger, Zühngießer.

2.

Auszug aus den Augsburger Taufregistern.

Am 14. November 1719 ward im Pfarrsprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth, Buchbinders, (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grubher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg und Maria Schwarz.

3.

Auszug aus dem Kirchenbuch in Salzburg.

Am 21. Nov. 1747 wurde vom Stadtcaplan Leopold Joly in Gegenwart der Zeugen Sebastian Seyser, Chorvicar an der Metropolitankirche und Franz Speckner, Hofkammerdiener und Tanzmeister, in der Domkirche getraut Leopold Mozart Hofmusikus, des Georg Mozart Buchbinders zu Augsburg und der Maria Anna Sulzer ehelicher Sohn mit Maria Anna Pertl, des Nikolaus Pertl, Pflegcommissars in Hildenstein und der Eva Rosina Altmann, eheliche Tochter.

4.

Das Kirchenbuch der Dompfarre in Salzburg macht folgende Kinder Leop. Mozarts namhaft

1 Johann Joachim Leopold geb. 18. Aug. 1748, gest. 2. Febr. 1749.

2 Maria Anna Kordula geb. 18. Juni 1749, gest. 24. Juni 1749.
3 Maria Anna Nepomuzena Walburgis geb. 13. Mai 1750, gest. 29. Juli 1750.
4 Maria Anna Walburga Ignatia geb. 30. Juni 1751.
5 Johann Karl Amadeus geb. 4. Nov. 1752, gest. 2. Febr. 1753.
6 Maria Creszentia Francisca de Paula geb. 8. Mai 1754, gest. 27. Juni 1754.
7 Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus geb. 27. Jan. 1756.

5.

Aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756 p. 2 wird hiemit bezeugt daß Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, ehelicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof-Musikers, und der Maria Anna Pertlin, dessen Gattin, am 27. Januar 1756 um 8 Uhr abends geboren und am 28. Jänner 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beyseyn des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes p. t. sponsi, vom Herrn Stadt-Kaplan Leopold Lamprecht nach katholischem Ritus getauft worden sey.

S. E. Dompfarramt zu Salzburg am 16. Dec. 1841.
Balthasar Schitter, Dompfarrer.

6.

Todtenschein der Mutter [1]
aus dem Kirchenbuch von Saint-Eustache.
Samedi. — 4 juillet 1778.

Le dit jour, Marie-Anne Pertl, âgée de 57 ans, femme de Léopold Mozart maître de chapelle de Salzbourg en Bavierre Décédé D'hier rue du Groschenet a été inhumée au cimetière en présence de Wolfgang Amadé Mozart son fils et de François Haina trompette de chevaux-Legers de la Garde du Roi.

Sign. Mozart. Heina. Lisson. Co (convoi).

7.

Trauungsprotokoll Mozarts.

„Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Trauungs-Protokolle der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1782 Fol. 270, daß der wohledle Herr Wolfgang Amade Mozart, ein Kapellmeister, ledig, von Salzburg

1 Rev. franc. 1856. II t. 7 p. 37.

gebürtig, des Hrn. Leopold Mozart, Kapellmeisters allda, und der Frau Anna Maria geborene Bertl sel. ehelicher Sohn (wohnt dermalen 12 Tage auf der hohen Brücke No. 387, vorher 5 Monate am Graben und vor diesem 1 Jahr unter den Tuchlauben beim Auge Gottes, übrigens 16 Monate hier nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes der Braut) mit der wohledlen J. Constanzia Weber von Zell in U. Oe. gebürtig, des Hrn. Fridolin Weber k. k. Hofmusicus sel. und der Frau Cäcilia geb. Namin ehelichen Tochter (wohnt 2 Jahre am Peter beim Auge Gottes No. 577, nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes) über erhaltenen Dispens von den drei Kirchenaufgeboten gegen Ablegung des vorgeschriebenen Eides von dem wohlerwürdigen Herrn Ferdinand Wolff, Priester der Fürsterzbischöflichen Cur bei St. Stephan, in Gegenwart der Tit. Herren: Johann Thorwarth k. k. Hofdirections-Revisors und Johann Cetto von Cronsdorff, k. k. n. oe. Regierungsrathes, als Beystände der Braut und des Hrn. Franz Gilofsky, Medicinae Doctoris, als Beystandes des Bräutigams den vierten August im Jahre Ein Tausend Sieben Hundert Achtzig Zwey (den 4. August 1782) in hiesiger Pfarre nach Christkatholischem Gebrauche ehelich getrauet worden sey".

„Wien Hauptpfarre St. Stephan 13. Juli 1847.

Vinc. Barfuß f. e. Consistorial-Rath, Cur- und Chormeister".

8.

Mozarts Heirathscontract [2].

Im Nahmen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohns und heil. Geistes. Amen.

Anheut zu Ende gesetzten Dato ist zwischen dem Wohledelgebohrnen Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister ledigen Stands, als Bräutigam an Einem, dann Wohledeln Jungfrauen Constanzia Weberin, als Weyl. des Wohledeln Herrn Fridolin Weber, k. k. Hof-Musici seel. und dessen noch lebenden Ehe-Consortin der Wohledelgebohrnen Frauen Cäcilia Weberin ehelich erzeugten minderjährigen Tochter, als Braut anderntheils in Beyseyn deren hierzu erbettenen HH. Beyständen nachfolgender Heuraths-Contract mit obergerhablich gnädigen Consens abgeredet und geschlossen worden, und zwar:

Erstens ist dem Hrn. Ehewerber auf sein geziemendes Ansuchen obgedachte Jungfrau Constanzia Weberin bis auf priesterliche Confirmation zugesagt worden.

Andertens verheurathet widerholte Jungfrau Braut Ihme Hrn. Bräutigam Fünfhundert Gulden, welche

Drittens derselbe mit Eintausend Gulden zu widerlegen versprochen, also zwar, daß Heuraths-Gut und Widerlaag zusammen 1500 fl. ausmachen, und auf Ueberleben verstanden seyn solle. Was aber

2 Nach der von Hrn. Jos. Laimegger, k. k. Landgerichts-Archivs-Vorstand, mir gütigst mitgetheilten Abschrift.

Viertens beede Con-Personen währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes mit einander erwerben, ererben, gewinnen, und rechtmässig an sich bringen werden, soll als ein gleiches Gut seyn, und heissen; auch beede Theil bei Ueberkommung einiger Grundstücken zugleich an Nutz und Gewähr geschrieben werden.

Fünftens stehet jedem Theil bevor, Eines das Andere durch Testament, Codizill oder Geschänkniß des mehreren zu betreuen. Dahero

Schlüßlichen dieses Heuraths-Contracts zwei gleichlautende Exemplaria aufgerichtet, von Ihnen Contrahenten, Frauen Mutter, Hrn. Gerhaben und Beyständ (doch diesen letztern ohne Nachtheil und Schaden) eigenhändig unterschrieben und gefertiget, und jedem eines eingehändiget worden.

Actum Wien den 3. Augusti 1782.

LS. Maria Constanza Weber als Braut

LS. Wolfgang Amadé Mozart als Bräutigam.

LS. Maria Cäcilia Weber m. p. als Brauth Mutter

LS. Franz Gilowsky de Viazowa Magister Chirurgiae & Anatomiae m. p.

LS. Johann Carl Cetto v. Kronstorff m. p. k. k. n. oe. Landrath als hiezu erbettener zeug.

LS. Johann Thorwart m. p. k. k. Theatral. Hof Directions-Revisor als Gerhab.

9.

Mozarts Anstellungsdecret [3]

Von Seiner Kön. Kais. zu Hungarn und Böheim Kön. Apost. Majestät Erzherzog zu Oesterreich u. s. w. Unseres Allergnädigsten Herren wegen dem Wolfgang Mozart in Gnaden anzufügen: Es haben Allerhöchst gedacht Sein. Kais. Kön. Apost. Maj. demselben in Ansehung seiner in der Musik besitzenden Kenntniß und Fähigkeit, und sich hierdurch erworbenen Beyfall, die besondere Gnade angethan, ihn zu Allerhöchst Dero Kammermusikum aufzunehmen, anbey ihnen Achthundert Gulden jährlichen Gehalt bei der k. k. Hofkammer vom 1. Dezember dieses Jahres anzuweisen geruhet.

Solchem nach wird ihme Wolfgang Mozart diese Allerhöchste Entschließung zu seiner Nachricht hiermit eröffnet und gegenwärtiges Oberstkämmerer-Amts-Dekret auf Allerhöchsten Befehl zu seiner Versicherung ausgefertiget.

Rosenberg. Pr. kais. kön. Oberstkämmerer-Amt.
Wien den 7. Dezember 1787.
Joh. Thorwart.

3 Im Mozarteum zu Salzburg.

10.

Concept eines Gesuchs Mozarts [4].

Ew. Königl. Hoheit

Ich bin so kühn Ew. K. H. in aller Ehrfurcht zu bitten bey Sr. Maj. dem Könige die gnädigste Fürsprache in Betreff meiner unterth. Bitte an Allerhöchst dieselben zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntnisse heißen mich es wagen (alles spornt mich an) um eine zweyte Kapellmeisterstelle zu bitten, besonders da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstyl gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Styl ganz eigen gemacht habe. Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich auch um die Gnade zu bitten, mir die Königl. Familie zum musikalischen Unterricht allergnädigst anzuvertrauen. Ganz überzeugt daß ich mich an den würdigsten und für mich besonders gnädigen Mittler (Gönner) gewendet habe, lebe ich in bester Zuversicht und werde mich sicher bestreben (hoffe ich mich allezeit und . . . . durch Thätigkeit Eyfer Treue und . . . stets darzuthun) u. s. w.

11.

Mozarts Gesuch an den Magistrat [5].

Hochlöblich
Hochweiser Wiener'scher Stadt-Magistrat
Gnädige Herren!

Als Hr. Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freyheit nehmen um dessen Stelle zu bitten; da meine musikalischen Talente und Werke, sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdigt, und ich selbst am hiesigen höchsten Hofe als Compositor angestellt zu seyn seit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieser Stelle nicht unwerth zu seyn und eines hochweisen Stadt-Magistrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein Kapellmeister Hofmann ward wieder gesund und bey diesem Umstand, da ich ihm die Fristung seines Lebens von Herzen gönne und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienst der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vortheil gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn Kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen und eines hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Anderen mich fähig halten darf. unterthänigster Diener

Wolfgang Amadé Mozart
k. k. Hofcompositor.

---

4 Im Mozarteum zu Salzburg.

5 Im Besitz von Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin.

Auf der Außenseite steht:

Stadt-Magistrat. Unterthäniges Bitten Wolfgang Amadé Mozarts k. k. Hofkompositors um den hiesigen Hrn. Kapell-Meister an der St. Stephans Domkirche adjungirt zu werden.

12.

Decret des Magistrats [6].

Der Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien will ihn Hrn. Wolfgang Amadeus Mozart auf sein bittliches Ansuchen dem dermaligen Hrn. Kapellmeister Leopold Hofmann bei der St. Stephans Domkirche dergestalt und gegen dem adjungiret haben, daß er sich durch einen hierorts einzulegen kommenden bündigen Revers verbindlich machen solle: daß er gedachtem Hrn. Kapellmeister in seinem Dienste unentgeltlich an die Hand gehen, ihn, wenn er selbst nicht erscheinen kann, ordentlich suppliren, und in dem Falle wirklich diese Kapellmeistersstelle erledigt werden wird, sich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magistrat zu verordnen und zu bestimmen für gut finden wird, begnügen wolle.

Welches demselben zur Wissenschaft hiemit erinnert wird.

Joh. Georg Hörl k. k. Rath und Bürgermeister
Excons. Magis. Vien.
den 9. May 1791.
Johann Hübner Secret.

13.

Bericht des Protomedicus Güldner.

Mozart erkrankte im Herbst 1791 an einem rheumatischen Entzündungsfieber, welches damals fast allgemein herrschte und viele Menschen dahin raffte. Dr. Closset, der seine Krankheit behandelte, hielt sie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen schlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozarts Tode sagte Dr. Sallaba: Mozarts Krankheit ist nicht mehr zu heilen, er ist verloren. Mozart starb hernach auch wirklich mit den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen Gang und unter denselben Symptomen sind mehrere Menschen gestorben. Bei der Untersuchung der Leiche hat sich nichts Ungewöhnliches gezeigt.

14.

Todtenschein.

Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Sterbe-Register der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1791 Fol. 173, daß der wohlgeborne Hr. Wolf=

6 Bei Al. Fuchs.

gang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur, katholischer Religion, 36 Jahre alt, allhier in der Stadt N. 970 den fünften Dezember im Jahr Ein Tausend Sieben Hundert Neunzig Eins (den 5. Dezember 1791) am hitzigen Frieselfieber gestorben und den sechsten desselben Monats und Jahrs von der hiesigen Hauptpfarre zum heil. Stephan aus nach christkatholischem Gebrauche auf dem St. Marxer Friedhof zur Erde bestattet worden sey.

Urkund dessen habe ich diesen Todtenschein eigenhändig unterschrieben und das Pfarrsiegel beygedrückt.

Wien, Hauptpfarre St. Stephan den 16. Juni 1847.

LS. Vinc. Barfuß F. e. Consistorial-Rath
Cur- und Chormeister.

Attest der Todtenschau.

Den 6. Dec. 1791.

Der Titt. Herr Wolfgang Amadeus Mozart k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur in der Rauhensteingasse im kleinen Kaiserhaus N. 970 am hitzigen Frieselfieber beschaut, alt 36 Jahr. Im Freyhof a St. Marx. III Classe in der Pfarre St. Stephan 8 fl. 56 Kr. Wagen 3 fl.

Verzeichniß der Verstorbenen in der Stadt.

Den 5. Dec. Der wohlgeborne Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur, im klein Kaiserhaus N. 970 in der Rauchsteing. am hitzigen Frieselfieber, alt 36 Jahr.

15.

Pensions-Gesuch der Wittwe Mozart.

Eure Majestät!

Unterzeichnete hatte das Unglück den unersetzlichen Verlust ihres Gatten erleben zu müssen, und von demselben mit zwey unmündigen Söhnen in Umständen zurückgelassen zu werden, die sehr nahe an Dürftigkeit und Mangel gränzen.

Sie weiß zu ihrem noch größeren Betrübnisse, daß sie bei noch nicht vollendeten 10 Dienstjahren ihres seeligen Mannes nach dem bestehenden Pensions Normal nicht den mindesten Anspruch auf irgend einen Gnadengehalt habe, und ihr daher nichts übrig bleibe als ganz in Eurer Majestät Gnade, und der bekannten Liebe vollen Vorsorge für Dürftige jeder Art zu beruhen.

Um aber der allerhöchsten Milde nicht vielleicht unwürdig zu scheinen, wagt es dieselbe eine schwache Schilderung ihrer höchst mißlichen Lage, und deren Urquelle allerunterthänigst vorzulegen:

1tens Hatte ihr seel. Gatte nie das Glück hier in Wien eine günstige Gelegenheit abzuwarten, welche ihm erlaubt hätte, seine Talente zur Be-

gründung besserer Aussichten der Welt auffallend genug zu machen, — und eben daher war er außer Stande einiges Vermögen zu hinterlassen.
Zwar wäre es demselben

2tens sehr leicht gewesen im Auslande — sein Glück zu finden, und seine Familie in einen glänzenden Zustand zu versetzen; wenn er den so häufig gemachten Anträgen Gehör gegeben, und nicht in der Gnade dem hiesigen allerhöchsten Hofe zu dienen seinen größten Ruhm gesucht hätte.

3tens Gestatteten seine noch blühenden Jahre, und die sehr wahrscheinliche Aussicht den Wohlstand seiner Angehörigen durch das seltenste Talent noch immer früh genug dauerhaft gründen zu können, auch dem entferntesten Gedanken von der Möglichkeit der gegenwärtigen Lage in seinem Gedächtnisse keinen Raum.

Daher geschah es auch, daß er nicht einmal daran dachte durch Einverleibung in die musikalische Wittwen und Waisen Gesellschaft seinen Nachkommen diese obgleich geringe Versorgung zu versichern.

4tens Endlich wird dieses Gemählde um so rührender, als er der Welt gerade in demjenigen Augenblicke geraubt wurde, wo seine Aussichten für die Zukunft rings umher heiterer zu werden begannen.

Denn nebst der vor Kurzen erhaltenen Anwartschaft auf die Kapellmeisters-Stelle am Dom zu St. Stephan, langte noch wenige Tage vor seinem Tode von einem Theile des ungarischen Adels die Versicherung einer Subskription von jährlichen 1000 fl. und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages an, wofür er nur wenige Stücke ausschließend für die Subskribenten komponiren sollte.

Bittstellerin wagt es noch einmal sich in die allerhöchste Gnade, und bekannte väterliche Vorsorge, besonders gegen Dürftige Dieser Art, um so mehr gänzlich zu ergeben, als dieselbe in ihrem Jammervollen Zustande nur die Zuversicht: Eure Majestät werden sie mit ihren zwey unmündigen Söhnen von der allerhöchsten Mildthätigkeit nicht ausschließen: noch einigermaßen aufrecht zu erhalten fähig ist.

Wien den 11ten Dezember 1791.

Konstantia Mozart geborne Weber hinterlassene Wittwe des seel. Wolfgang Amadeus Mozart k. k. Kammer Kompositor.

Rubrum — An Seine Majestät

Konstantia Mozart geborne Weber hinterlassene Wittwe des seel. Wolfgang Amadeus Mozart kk. Kammer-Kompositor

bittet in Ansehn ihrer äußerst mißlichen Lage um einen Gnadengehalt für sich und ihre unmündigen 2 Söhne, und wagt es aus Mangel eines gegründeten Anspruches sich ganz in die allerhöchste Gnade zu ergeben.

Bescheid.

Die Bittstellerin wird auf Veranlassung eines kk. Oberſthofmeisteramts annit bedeutet, daß ſie nach der beſtehenden höchſten Anordnung ihr Gnadengehalts Gesuch mit dem Abhandlungs Verlaß oder einer sonſtigen gerichtlichen Urkunde gehörig belegen zugleich sich ausweisen soll, daß Sie aus dem Hofmusik Sociaetaets Fond keine Pension anzuhoffen habe.

Wien den 5. Jäner 1792

Per K. K. Hofmusik Direktion
v. Caballini imp.

II.

Mariane Mozart.

Wolfgang Mozarts Schweſter, Maria Anna Walburga Ignatia, in der Familie und unter den Bekannten Nannerl genannt, war am 30. Juli 1751 geboren und also fünf Jahr älter als er. Sie zeigte schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß sie unter der Anweisung des Vaters die außerordentlichſten Fortschritte machte und bei den erſten Kunſtreiſen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763 bis 1766, und 1767 als eine Klavierſpielerin auftrat, welche sich mit den erſten Meiſtern meſſen konnte und nur gegen die unerhörten Leiſtungen ihres jüngeren Bruders zurücktrat. Nicht allein der Vater ſchreibt (London 8. Juni 1764): „Genug iſt es, daß mein Mädel eine der geſchickteſten Spielerinnen in Europa iſt, wenn ſie gleich nur 12 Jahre hat"; die Berichte Anderer ſtimmen damit vollſtändig überein (Beil. III, 2). Während des Aufenthaltes im Haag im October 1765, wurde ſie von einer heftigen Krankheit ergriffen, welche ſie an den Rand des Grabes brachte; zur großen Freude der Aeltern welche an ihrem Aufkommen verzweifelten, erholte ſie ſich wieder. Im Nov. 1767 wurde ſie in Olmütz mit Wolfgang zugleich von den Blattern befallen, die ſie ebenfalls glücklich überſtand.

Bei den ſpäteren Kunſtreiſen nach Italien begleitete ſie den Vater und Bruder nicht mehr, ſondern blieb bei der Mutter daheim. Indeſſen fuhr ſie fort als Klavierſpielerin ſich auszubilden und konnte auch ſpäter mit Recht darauf Anſpruch machen als eine Virtuoſin zu gelten, als welche ſie auch Burney's Berichterſtatter im Jahr 1772 anerkennt[1]. Dem Beiſpiel und Unterricht des Bruders, mit dem ſie, wenn er in Salzburg war, fort-

---

1 Burney Reiſe III S. 262.

während musicirte, verdankte sie, wie sie das gern und bereitwillig eingestand, das Beste was sie leistete. Leopold theilt seinem Sohne mit (26. Jan. 1778), daß der Violinist Janitsch und der Violoncellist Reicha aus der Capelle von Wallerstein, welche in Salzburg ein Concert gaben, „absolute die Nannerl spielen hören wollten. Sie ließen es sich entwischen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu schlüßen, so wie sie sehr darauf drangen etwas von Deiner Composition zu hören. Sie spielte Deine Sonate von Manheim recht treflich mit aller expression. Sie waren über ihr Spielen und über die Composition sehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl auch Dein Trio ex B [254 K.] und recht vortrefflich". Er berichtet ihm dann weiter, wie diese Herren vor seinen Leistungen sowohl durch diese Compositionen als durch die Spielart der Nannerl, die immer sagte: „Ich bin nur die Schülerin meines Bruders" die größte Hochachtung bekommen hätten. Wolfgang pflegte ihr auch in späteren Jahren, wenn er abwesend war, seine Klaviercompositionen zu schicken und legte auf ihr Urtheil Werth, daher er auch Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierspieler z. B. Clementi an sie richtete.

Auch im Componiren versuchte sie sich; ein Lied, das sie ihrem Bruder nach Rom schickte, setzte diesen in Verwunderung (Beil. V, 20), und Uebungen im Generalbaß machte sie fehlerfrei und zu seiner völligen Zufriedenheit (Beil. V, 15). Später berichtete der Vater (25. Febr. 1778), daß sie trefflich Generalbaß spielen und Präambuliren gelernt habe, da sie einsehe, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Als ihr Wolfgang von Paris (20. Juli 1779) aus ein Präludium „so ein Capriccio um das Clavier zu probiren" als nachträglichen Glückwunsch zum Namenstag schickte, stellte sie ihren Vater zum Scherz auf die Probe. Sie hatte es Nachmittags um 4 Uhr bekommen und übte es gleich ein, daß sie es auswendig spielen konnte. Als der Vater um fünf nach Hause kam, sagte sie ihm, sie hätte sich etwas ausgedacht, das sie, wenn es ihm gefiele, aufschreiben wolle, und fing das Präludium an. „Ich riß die Augen auf" berichtet Leop. Mozart „und sagte: Wo Teufel hast du diese Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack".

Schon frühzeitig fing sie an auf dem Klavier Unterricht zu geben: von Mailand aus schrieb ihr Vater (12. Dec. 1772): „Ich lasse der Nannerl sagen, daß sie die kleine Zezi mit Fleiß und Geduld lehren soll; ich weiß daß es zu ihrem eigenen Nutzen ist, wenn sie sich gewöhnt Jemand anderen etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen, ich schreib es nicht umsonst". Später wurde dieser Unterricht eine Erwerbsquelle, die bei den beschränkten Verhältnissen der Familie Mozart sehr erwünscht war; sie war dadurch im Stande für ihre persönlichen Bedürfnisse selbst zu sorgen, und erleichterte auf diese Weise, solange sie im Hause des Vaters lebte, diesem die Sorgen für ein leidliches Auskommen. Sie galt sogar bei ihrer eigenen Familie für interessirt, und der Vater war freudig überrascht, da sie bei der Nachricht, daß Wolfgang auf seiner Pariser Reise in unerwartete Verlegenheit gekommen sei, ausrief: „Gottlob, daß es nichts Schlimmeres ist!" obgleich sie wußte, daß um dem Bruder fortzuhelfen ihr eigner Schuldbrief einge-

setzt werden mußte. Aber auch sonst zeigt sie sich als ein Mädchen von leicht erregtem, weichem Gefühl, das nicht allein den Verlust der Mutter tief empfand, sondern auch an dem Schicksal des Bruders innigen Antheil nahm, mitunter lebhafteren als ihm gerade bequem war, so daß er ihr einmal unmuthig sagen ließ (Manheim 19. Febr. 1778): „Meine Schwester umarme ich von ganzem Herzen, und sie soll nicht gleich über jeden Dreck weinen, sonst komme ich mein Lebtag nimmer zurück", — wofür die gebührende Zurechtweisung von Seiten des Vaters nicht ausblieb.

Uebrigens war das Verhältniß der beiden Geschwister zu einander von Kindheit an das innigste und anhänglichste. Da die übrigen Kinder früh gestorben waren, waren sie auf einander allein angewiesen. Die strenge häusliche Zucht wie die gemeinsamen Reisen, und vor allem die durch Anlage und Erziehung bei beiden gleichmäßig hervortretende Richtung auf Musik mußten die natürliche Anhänglichkeit der Geschwister erhöhen, da von Eifersucht und Neid in beiden keine Spur war. Wolfgang ließ seine Neigung zu Scherz und Neckerei besonders an der „Schwester Canaglie" aus, und die Briefe, welche er auf seinen italiänischen Reisen an sie schrieb (Beil. V), geben reichliche Proben sowohl von der Behaglichkeit, mit welcher er seine Possen mit ihr trieb, als auch von der Harmlosigkeit, mit der er sie aufzog, weil sie so gar klug und witzig sei (Beil. V, 32. 60). Auch später hörte dieser Ton einer ausgelassenen, selbst kindischen Spaßmacherei nicht auf. So schickte er aus Manheim (20. Dec. 1777) folgende Knittelverse:

Meine liebste Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebste Nannerl, mein Schwesterl!
Ich thu mich halt bedanken für deinen Glückwunsch, Engel,
und hier hast ein von Mozart, von den grobeinzign Bengel.
Ich wünsch dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen giebt,
und hoff', du wirst mich lieben, wie dich der Woserl liebt;
ich kann dir wahrlich sagen, daß er dich thut verehren,
er luf dir ja in Four, wenns dus thatst a begehren:
ich mein, ich muß so schreiben, wie er zu reden pflegt,
mir ist so frisch vor Augen die Liebe die er hegt
für seine jolie Sallerl, für seine Schwester Nanzerl!
ach, kommt gschwind her ihr Lieben, wir machen gschwind ein Tanzerl!
Es sollen leben alle, der Papa und d' Mama,
die Schwester und der Bruder, hnisasa, hupsasa!
und auch d' Maitreß vom Woserl und auch der Woserl selbst,
und das so lange, lange — so lang als er noch krelbst;
so lang als er noch br—zen und wacker sch—en kann,
so lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schwesterle voran.
Ein sauberes G'sindel — — au weh! ich muß gschwind noch schlaraffen,
und das itzt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man schon schlaffen.

Als er von Wien aus mit der Frau in Salzburg zum Besuch war, richtete er an die Schwester einen

Glücks Wunsch
beym Punsch!

Ich bin heut ausgegangen, du wußtest nicht warum,
ich kann nur so viel sagen, daß es geschah darum,
um dich mit etwas kleinen ein wenig zu erfreu'n,
wobey ich weder köſten, noch fleis noch müh wollt' scheu'n.

Ich weiß zwar nicht gewis, ob du den Punsch magst trinken
O sage doch nicht Nein, sonst möcht das Bindband stinken,
Ich dachte so bei mir, du liebst die Engeländer,
Den liebtest du Paris, so gäbe ich dir Bänder,
Wohlriechende Gewässer, ein köstliches Backett,
Du aber, liebste Schwester, du bist keine Kokett,
Drum nimm aus meiner Hand den guten kräft'gen Punsch
Und laß ihn dir recht schmecken, das ist mein einz'ger Wunsch.

Salzburg, den 31. Juli 1783. W. A. Mozart,
gekrönter Scheibenpoet.

Und nach der Heimkehr bittet er (10. Dec. 1783) in seinem und seiner Frau Namen der Nannerl ein Paar Ohrfeigen, ein Paar Maulschellen, ein Paar Wachteln, ein Paar Watschen, ein Paar Faunzen und ein Paar Maultaschen zu geben!

Allein nicht bloß in diesen Scherzen spricht sich das gute Verhältniß der Geschwister aus, sie theilen auch den Ernst des Lebens redlich mit einander. Wenn Wolfgang, seitdem er erwachsen war, das Leben in Salzburg bis zum Unerträglichen schwer gemacht wurde, so war ihre Lage auch nicht eben erfreulich. Als die Mutter mit Wolfgang die Reise nach Paris angetreten hatte, übernahm sie die Haushaltung und der Vater lobt sie, daß sie im Hauswesen in allem erstaunlich fleißig, arbeitsam und aufmerksam auf alles und mit der Magd, die unreinlich und lügenhaft war, genau und resolut sei. Nach dem Tode der Mutter führte sie dem Vater den Haushalt fort, der zu Zeiten durch Kostgänger vermehrt wurde. Uebungen im Klavierspiel — in der Regel abends mit dem Vater mehrere Stunden — und Unterricht, den sie jungen Damen ertheilte, füllten ihre Zeit aus. Sie war beliebt als Lehrerin und ihre Schülerinnen zeichneten sich durch Präcision und Nettigkeit des Spiels aus. War der Bruder da, so war das Haus belebt, der Vater heiteren Sinnes, und sie hatte jemand mit dem sie Freud und Leid theilen konnte; war er fort, so war der Vater, der ohne seinen Wolfgang kaum leben konnte, meist sorgenvoll und gedrückt, die Verdrießlichkeiten konnte sie nicht von ihm abwehren, den Sohn ihm nicht ersetzen. Auch die Zerstreuungen des gesellschaftlichen Lebens in Salzburg konnten ihr für die Einsamkeit ihres häuslichen Lebens geringen Ersatz bieten; obgleich sie an den einzelnen Personen und den kleinen Begebenheiten ihres Freundeskreises ein lebhaftes Interesse nahm, das sich auch Wolfgang bewahrte, nachdem er Salzburg verlassen hatte. „Schreibe mir öfters, versteht sich, wenn du nichts besseres zu thun weißt", so schreibt er ihr von Wien (4. Juli 1781), „denn ich möchte gar zu gern bisweilen Neuigkeiten lesen, und du bist ja das lebendige Salzburger Protokoll, denn du schreibst ja alles auf, was sich immer ereignet, und mithin schreib es halt mir zu Gefallen zweimal auf". — Der Vater hatte ihnen zur Pflicht gemacht regelmäßig ein genaues Tagebuch zu führen, was auch Wolfgang in seinen jüngeren Jahren gethan hatte; Marianne hielt noch später an dieser Gewohnheit fest. Es existiren noch Bruchstücke von ihren Tagebüchern; unter ihren Briefen an den Bruder enthalten zwei (Nov. und Dec. 1780) sehr ausführliche Berichte über die Darstellungen der Schikanederschen Schauspielergesellschaft in Salzburg.

Gegen Ende des Jahres 1780, während Wolfgang in München mit dem Idomeneo beschäftigt war, wurde Marianne von einer Krankheit befallen, welche eine Zeitlang zur Brustabzehrung zu werden drohte; es bedurfte einer längeren Schonung, ehe sie wieder hergestellt wurde. Wie es scheint, war eine Neigung, die mit ungünstigen Verhältnissen zu kämpfen hatte, an diesem Kränkeln mit Schuld. Marianne, welche schon in ihren Kinderjahren durch ein angenehmes Aeußere anziehend war, war, wie das Familienbild im Mozarteum in Salzburg ausweist, zu einer stattlichen Schönheit entwickelt, es konnte ihr an Bewerbern wohl nicht fehlen. Die Scherze Wolfgangs über Herrn v. Mölk, einen unglücklichen Liebhaber Marianne's (Beil. V, 2), andere geheimnißvolle Winke (Beil. V, 39. 40. 49. 51. 52 65. 66) zeigen, daß die Geschwister auch ihre Herzensangelegenheiten einander mittheilten.

Als Mozart in Wien festen Fuß gefaßt hatte, suchte er seiner Schwester durch mancherlei Dienstleistungen gefällig zu sein. „Ma très chère soeur!" schreibt er (Wien 4. Juli 1781) „Mich freut es sehr, wenn die Bänder nach deinem Geschmack waren, was den Preis der gemalten und ungemalten Bänder anbelangt, werde ich mich erkundigen, denn dermalen weis ich es nicht, weil Fr. v. Auerhammer, welche die Güte hatte mir selbe zu verschaffen, keine Bezahlung annahm, sondern mich gebeten, ich möchte dir von ihr unbekannterweis alles Schöne entrichten, mit der Versicherung, daß es ihr allezeit sehr angenehm sein wird, dir etwas Gefälliges erweisen zu können; ich habe ihr auch schon eine Gegenempfehlung von dir entrichtet. Liebste Schwester! ich habe letzthin schon unserm lieben Vater geschrieben, daß — wenn du etwas gerne von Wien hättest, es sei was es wolle, ich dich gewiß mit wahrem Vergnügen damit bedienen werde; und nun wiederhole ich es mit dem Beisatze, daß es mich sehr verdrüßen würde, wenn ich hören müßte, daß du jemand andern in Wien Commission gäbest". Später beeifert sich Constanze ihrer Schwägerin Gefälligkeiten der Art zu erzeigen. Allein Wolfgang beweist der Schwester auch in ernsten Angelegenheiten seine Theilnahme. So schreibt er ihr (4. Juli 1781): „Nun möchte ich auch gerne wissen, wie es mit dir und dem bewußten guten Freunde steht? schreibe mir doch darüber! oder habe ich dein Vertrauen in dieser Sache verloren?" Dieser gute Freund war Franz d'Yppold, k. k. Hauptmann, der in Salzburg 1774 als Edelknaben-Hofmeister, seit 1777 als Hofkriegsrath angestellt war. Er hegte für Marianne eine Neigung, welche sie erwiederte, aber seine Verhältnisse gestatteten ihm nicht sie zu heirathen. Mozart, welcher sah, daß die Ruhe und Gesundheit seiner Schwester auf dem Spiele stand, schlug ihr vor, da es in Salzburg nie etwas werden würde, d'Yppold solle nach Wien kommen und dort sein Glück versuchen, er, Wolfgang, werde alles aufbieten ihm durch seine Bekanntschaften dort fortzuhelfen. Sie werde in Wien durch Unterricht ungleich mehr verdienen als in Salzburg, es könne nicht fehlen, daß sie dort bald einander heirathen würden; dann müsse auch der Vater seinen Dienst in Salzburg verlassen und zu seinen Kindern nach Wien ziehen. Leider scheint dieser schöne Plan doch unausführbar gewesen zu sein, und da sich gar keine Aussichten auf eine Verbindung der Liebenden zeigten, so löste sich das

Verhältniß wieder auf. D'Yppold verkehrte auch später nicht allein mit L. Mozart freundschaftlich, sondern blieb sich in seiner Theilnahme und Anhänglichkeit für Marianne stets gleich. An ihrem kleinen Sohn, der beim Großvater war, hatte er die größte Freude, schwätzte, lachte und spielte mit ihm, und während einer Abwesenheit L. Mozarts kam er alle Tage ins Haus, um nach dem Kind zu sehen.

Wie Mozart in diesem Verhältniß seiner Schwester zur Seite stand, so nahm sie an seiner Liebe für seine nachherige Frau Theil. Ihr konnte er klagen, wie schwer es ihm und seiner Constanze gemacht würde, und diese knüpfte mit ihr eine Correspondenz an, als der Vater noch sehr unzufrieden mit dieser Verbindung war. Der briefliche Verkehr mit dem Bruder war sonst seit seinem Aufenthalt in Wien, wo ein bewegtes Leben und vielfache Beschäftigungen ihm zu ausführlicher und regelmäßiger Correspondenz keine Zeit ließen, natürlich weniger lebhaft. Er rechtfertigt sich gegen Vorwürfe, die sie ihm deshalb gemacht hatte (13. Febr. 1782): „Du darfst aus dem, daß ich dir nicht antworte, nicht schlüßen, daß du mir mit deinem Schreiben beschwerlich fällst. Ich werde die Ehre von dir, liebe Schwester, einen Brief zu erhalten allezeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geschäfte zuließen, so weiß es Gott ob ich dir nicht antworten würde! Habe ich dir denn gar niemalen geantwortet? Also Vergessung kann es nicht sein, Nachlässigkeit auch nicht, mithin ist es nichts als unmittelbare Hindernisse, wahre Ohnmöglichkeiten! Schlecht genug, wirst du sagen! — aber um Gotteswillen! schreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Mensch (der keinen Kreuzer sicheres Einkommen hat) an einem solchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unser Vater, wenn er seinen Kirchendienst und du deine paar Scolaren abgefertigt hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun, was Sie wollen und Briefe schreiben die ganze Lytaneien enthalten; aber ich nicht. — — — Liebste Schwester! wenn du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater und dich vergessen könne, so . . . doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug — der soll mich strafen, wenn ich es kann".

Im Jahr 1784 heirathete sie Johann Baptist Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgischen Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen.

Wolfgang schrieb zu ihrer Hochzeit (18. Aug. 1784):

„Ma très chère soeur!

Potz Sapperment! — Itzt ist es Zeit, daß ich schreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als eine Vestalin antreffen soll! — Ein paar Tage später, und — weg ist's! — Meine Frau und ich wünschen dir alles Glück und Vergnügen zu deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht so glücklich seyn können bey deiner Vermählung gegenwärtig zu seyn; wir hoffen aber dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg sowohl als in St. Gilgen als Fr. von Sonnenburg sammt deinem H. Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts mehrer als unsern lieben Vater, welcher nun so ganz allein leben soll! — Freylich bist du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zu Dir spatziren fahren —

allein itzt ist er wieder an das verfluchte Capellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, so würde ich es also machen: ich bittete den Erzbischof nun als einen Mann, der schon so lange gedient hat, mich in meine Ruhe zu setzen — und nach erhaltener Pension ginge ich zu meiner Tochter nach St. Gilgen und lebte dort ruhig; wollte der Erzbischof meine Bitte nicht eingehen, so begehrte ich meine Entlassung und ging zu meinem Sohne nach Wien; — und das ists, was ich dich hauptsächlich bitte, daß du dir Mühe geben möchtest ihn dazu zu bereden. Ich habe ihm heute in dem Briefe an ihn schon geschrieben. Und nun schicke ich Dir noch 1000 gute Wünsche von Wien nach Salzburg, besonders daß ihr beyde so gut zusammen leben möchtet, als — wir zwey. — Drum nimm von meinem poetischen Hirnkasten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,
was dir ein halbes Räthsel war;
bald wirst du aus Erfahrung wissen,
wie Eva einst hat handeln müssen,
daß sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
wirst du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner übeln Laune macht:
so denke, daß ist Männergrille,
und sag: Herr, es gescheh dein Wille,
Bei Tag — und meiner bey der Nacht.

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart".

Eine Reihe von Briefen L. Mozarts an seine Tochter legt Zeugniß ab, mit wie treuer Sorge er ihr Leben begleitete. Er ist unermüdlich in Besorgungen aller Art für Haushalt und Lectüre, wofür ihm gelegentlich Wildpret oder Fisch geschickt wird, und versorgt sie treulich mit Stadtgeschichten. Unverwandt ist er seiner Tochter wie dem Herrn Sohn, der ihm manchmal „zu tief in den Oeconomiegeist versenkt" erscheint, mit Rathschlägen und Ermahnungen zur Hand; auch sarkastische Bemerkungen bleiben nicht aus, doch zeigt er sich zurückhaltender als gegen Wolfgang. Immer bleibt sein gesunder Blick und tüchtiger Sinn sich gleich. Bei einer übereilten Bewerbung um die Pflege in Neumark macht er wiederholt ernstliche Vorstellungen, vorher gehörig zu überlegen und dann sich in das Geschehene zu fügen. „Alles dieses schreibe", fügt er hinzu (20. Nov. 1786) „weil mir leicht einbilden kann, daß von Zeit zu Zeit über diese Materie ohnnötige und verdrüßliche Gedanken und Reden vorfallen werden: da doch, wenns geschehen sollte, den Anordnungen Gottes niemand widerstehen kann". Hatte Marianne es mit ihrem Manne, wie es scheint, nicht immer leicht, so machten ihr fünf Stiefkinder viel zu schaffen. L. Mozart schildert sie als boshaft, ungezogen und unwissend; ein Sohn, Wolf-

gang habe sich berühmt, „er habe seine zwote Mama rechtschaffen cujonirt, und wenn er Unarten begangen, habe der Papa die Schuld allezeit auf die Menscher und die Mama gelegt und sie ausgezankt".

Im Juni 1785 kam sie nach Salzburg, um im Hause des Vaters ihr Wochenbett abzuhalten. Da sie nachher noch längere Zeit kränklich blieb, behielt der Großvater den Enkel bei sich, den er mit der zärtlichsten Sorgfalt pflegte und von dessen Befinden er in jedem Briefe zuerst berichtet. „Ich kann die rechte Hand des Kinds ohne Rührung niemals ansehen" schreibt er (11. Nov. 1785). „Der geschickteste Clavierspieler kann die Hand nicht so schön auf die Claviatur setzen, als er beständig die Hand hält; so oft er die Finger nicht bewegt, stehen alle Finger mit dem ausgebogenen Händchen in der Spielsituation, und so schlafend hat er das Händchen liegen, als wären die Finger, sogar mit der proportionirtesten Ausspannung und Biegung der Finger, wirklich auf den Claviertasten; kurz! man kann nichts Schöneres sehen. Ich bin wirklich oft traurig, wenn ichs sehe und wünschte, daß er wenigstens nur 3 Jahr schon alt wäre, so natürlich meyne ich, er sollte gleich spielen können". Er mochte sich auch nicht wieder von dem Kinde trennen und, wiewohl der Vater ernstlich gescholten wurde, daß er nie hereinkäme um seinen Sohn zu sehen, erklärte er selbst: „Ich sage dir, daß ich den Leopoldl, so lange ich lebe, bey mir behalten werde".

Nach dem Tode des Vaters schrieb Wolfgang an Marianne (16. Juni 1787):

„Liebste, beste Schwester! Daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unseres liebsten Vaters nicht selbst berichtet hast, fiel mir gar nicht auf, da ich die Ursache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey sich! — Sey versichert, meine Liebe, daß, wenn du dir einen guten, dich liebenden und schützenden Bruder wünschest, du ihn gewiß bei jeder Gelegenheit in mir finden wirst. — Meine liebste, beste Schwester! wenn du noch unversorgt wärest, so brauchte es dieses Alles nicht. Ich würde, was ich schon tausendmal gedacht und gesagt habe, dir Alles mit wahrem Vergnügen überlassen; da es Dir aber nun, so zu sagen unnütz ist, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil ist, so halte ich es für Pflicht auf mein Weib und Kind zu denken".

Es läßt sich aus diesem Brief nicht entnehmen, was Mozart bei der Erbtheilung in Anspruch nahm und ebensowenig ist es bekannt, wie es mit derselben gehalten worden ist.

Es ist wohl nicht zufällig, daß ein bald nachher (Aug. 1787) geschriebener Brief an die Schwester von Mozarts pecuniärer Stellung handelt. „Um dir über den Punkt in Betreff meines Dienstes zu antworten", heißt es „so hat mich der Kaiser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einstweilen aber nur mit 800 Fl.: es ist aber Keiner in der Kammer, der soviel hat. — Auf dem Anschlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel steht, da ihn die k. k. Theaterdirection herausgiebt, stand: Die Musik ist von Herrn Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. k. k. Majestät".

Spätere Briefe sind mir nicht zur Kunde gekommen. Mit der Wittwe ihres Bruders stand Marianne ebenfalls in keinem näheren brieflichen Verkehr; aus einem Briefe von ihr an Regierungsrath von Sonnleithner (2. Juli 1819) geht hervor, daß sie seit dem Jahr 1801 keinen Brief von ihrer Schwägerin erhalten hatte, von deren Kindern gar nichts wußte und ihre Wiederverheirathung nur durch Fremde erfahren hatte.

Im Jahre 1801 nämlich starb Freiherr von Sonnenburg und seine Wittwe zog darauf mit ihren Kindern nach Salzburg, wo sie ein, wenn auch nicht reichliches, doch bequemes Auskommen hatte. Sie kehrte nun zu ihrer alten Beschäftigung zurück und gab Unterricht im Klavierspiel, zwar für Geld, aber nicht aus Noth, da sie bei ihrer einfachen und sparsamen Lebensweise eher auflegte, als daß sie zurückgekommen wäre. Man hatte in Salzburg große Anhänglichkeit für sie, sie war angesehen und allgemein beliebt. Im Jahr 1820 traf sie das Unglück zu erblinden, welches sie mit Kraft und Fassung, ja mit Heiterkeit ertrug, wie ein Zug beweisen mag. Als sie einen Besuch von einer Dame erhielt, die ihr sehr unangenehm war — denn da man sie gern hatte, suchte man ihr durch zahlreiche Besuche Unterhaltung zu verschaffen —, sagte sie, nachdem dieselbe endlich fortgegangen war: „Welche Qual sich mit der Person zu unterhalten! es ist doch ein wahres Glück, daß ich sie nicht sehen kann!“ [2]

Sie starb in ihrem Geburtsort hochbetagt am 29. Oct. 1829.

III.

Zeugnisse.

A. Lobgedichte auf das Wunderkind.

1.

Auf den kleinen sechsjährigen Clavieristen aus Salzburg.

Wien d. 25. Dec. 1762.

Ingenium coeleste suis velocibus annis
Surgit et ingratae fert mala damna morae.
Ovidius.

Bewundrungswerthes Kind, deß Fertigkeit man preist,
Und dich den kleinsten, doch den größten Spieler heißt,
Die Tonkunst hat für dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der größte Meister werden;

2 Ich entnehme dieses aus einem Briefe Nissens an den Hofrath André, der durch ein Gerücht von der Dürftigkeit in welcher sie lebe getäuscht, eine Aufführung des Requiem zu ihrem Besten veranstalten wollte; was sie, als sie davon hörte, durch Nissen dankend ablehnte.

Nur wünsch ich, daß dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht, wie Lübecks Kind [1], zu früh zu Grabe geh'.

2.

Paris 1764.

Sous les enfants de Mr. Mozart.

Mortels chéris de Dieux et des Rois,
Que l'harmonie a de puissance!
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts
Que de finesse et de science!
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit!
Un corps muet devient sonore et sensible.
A vous, mortels heureux, est il rien d'impossible!
Tous jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

3.

Sinngedicht

zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
mit Ekel lang genug geduldig angehört:
bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felsen, Bäume
auf seiner Lauten Schall entzückt zu tanzen lehrt;
bald läßt sich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
wenn von dem Göttersitz ihn seine Schuld verbannt,
und als verstellter Hirt macht er die ersten Lieder
bey seiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
bald muß Mercurs Gesang den Argus schläfrig machen,
der für die schöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos seltner Sachen,
ein eitles Hirngespinst der schlafelosen Nacht,
gelehrte Mißgeburt, die oft bey freyen Stunden
des Dichters leichter Geist in seiner Hitz' gebar,
zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
womit das dumme Volk selbst gern geäffet war.
So überstieg der Mensch durch frevelndes Erfrechen
die Ordnung der Natur, die dieser Schimpf verdroß,
und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
ein neues Wunderwerk zu schaffen sich entschloß.

Da, wo der Salzastrom aus finstern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüßt
und dem beglückten Ort die schöne Stadt vertheilet,
die sich jetzt eine Burg von dessen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,

1 Dieses Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutschland von sich reden gemacht, und im sechsten Jahre viele Sprachen und Wissenschaften in seiner Gewalt hatte, starb nach etlichen Jahren und bewies leider mit seinem Beispiele den Grundsatz: fructus esse idem diuturnus ac praecox esse nequit.
Puffendorf.

ein Kunststück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch dessen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geschichten worden sind.
O Knab'! dein edler Geist hat dich so weit erhoben,
daß mein zu schwacher Kiel von dir nur niedrig spricht;
ja! soll man deinen Werth, wie du verdienest, loben,
so hält die Nachwelt doch den Ruhm für ein Gedicht.
Wer glaubte daß ein Kind sogar mit sieben Jahren
schon in der Musik-Kunst den ersten Meistern gleicht?
daß, was kaum Wenige durch langen Fleiß erfahren,
statt eitlem Kinderspiel dein früher Trieb erreicht?
Doch nein! der schnelle Ruf, der Lohn so seltner Gaben,
hat deinen Namen schon der ganzen Welt geweiht,
die Proben deiner Kunst, so fremde Völker haben,
verkünden deinen Ruhm der späten Ewigkeit.
Mit dir hat die Natur die Gränzen überschritten,
die Häupter dieser Welt erkennen deinen Werth:
der Deutsche, der Franzos', der tiefe Sinn der Britten
sind stolz auf den Besuch, mit dem du sie beehrt;
sie preisen jenes Land, so dich der Welt geboren,
und deiner Vaterstadt beneiden sie das Glück;
sie klagen, daß sie dich bald wiederum verloren
und denken noch entzückt auf deine Kunst zurück.
Der Zufall gönnte mir die Ehre dich zu kennen,
Und dein belebter Geist nahm mich gleich Andern ein:
du würdigtest dich gar mich deinen Freund zu nennen,
mein Wolfgang, könnt' ich doch bey dir noch länger seyn!
Ich wünsche dir (darf ich noch meinen Wunsch beyfügen)
nur die Unsterblichkeit, sie ist dein Eigenthum.
Ja! wärst du doch, mein Freund, den Eltern zum Vergnügen,
die deiner würdig sind, unsterblich wie dein Ruhm!

Ergebener Diener und Freund
Christoph v. Zabuesnig, von Augsburg[2],
als Durchreisender.

Salzburg den 2. März.

4.

Amadeo Mozart

dulcissimo puero
et elegantissimo lyristae

Antonius Maria Moschini Veronensis.

Si rapuit silvas Orpheus, si Tartara movit,
nunc tu corda, puer, surripis, astra moves.

Così come tu fai,
suonando il biondo Apollo

2 Der Verfasser dieser „schönen teutschen Poesie", von dem der Vater später „etwas Schönes und Nachdrückliches" über Wolfgang in der Zeitung zu lesen hoffte (25. Sept. 1777), ein „kunstliebender Patricier und wohlhabender Dichter" hat mancherlei gedichtet, unter anderen den Text zu Winters Cantate Die Jahreszeiten (A. M. Z. XXVIII S. 371) und nachdem er 1817 hochbejahrt in den geistlichen Stand getreten war, Uebersetzungen katholischer Kirchengesänge (Mohnike Kirchen- u. litt. hist. Studien I 96 f.).

colla sua cetra al collo
spandea celesti rai
Ma no, che col suo canto
teco perdeva il canto.

Das lateinische Distichon gab zu folgenden Versen von Ignaz Anton Weiser Veranlassung[3]:

Kann Wald und Hölle dort ein Orpheus bewegen,
so kannst du Wunderknab! Sinn, Herz, ja Sterne regen.

Beweget Orpheus die Hölle, Wälder, Bäume,
so zeigest du, o Knab! mehr Wahrheit jener Träume.

Des Orpheus alte Ley'r konnt' Holz und Steine regen:
was wird dein neuster goût, o Knabe! nicht vermögen?

So hoch die Tonkunst des Orpheus ist gestiegen,
so tief muß er sich nun vor dir, o Knabe! schmiegen.

Daß man in dir, o Knab! den Orpheus hört und sicht,
erhellt durch Ohr und Aug, und nicht mehr durch Gedicht.

Dort weiß den Orpheus nur Griechenland zu loben,
die ganze Kennerwelt hat dich, o Knab! erhoben.

Orpheo! wenn dieser Knab auf Saiten spielt und singet,
so glaub, daß deine Ley'r noch unvollkommen klinget.

Laß Orpheo! nicht zu hoch dein Ruhmgetöne steigen,
hör dieses Knaben Stimm und Klang, so wirst du schweigen.

Sieh vor die Wunder ein, die dieser Knabe thut,
dann, Orpheo! sag, ob auch sey deine Zither gut.

Lern Orpheus! wer itzt der Töne Künstler seyen,
dann lasse dich in Streit mit unserm Knaben ein.

Es flößet Orpheus den Steinen Leben ein,
wenn er dich hört, o Knab! wird Orpheus zu Stein.

Sieht man den Zeitenlauf der beiden Künstler an,
ist Orpheus ein Knab, und unser Knab ein Mann.

5.

Al Signore Amadeo Mozart
giovinetto ammirabile
Sonetto estemporaneo.

Se nel puro del ciel la cetra al canto
desta fra dolci carmi il divo Amore,
onde quanto è quaggiù col vario errore
al conosciuto son responde intanto;

Bene, o amabil garzon, darti puoi vanto,
che tu reformi l'armonia migliore;
poi che natura in te scolpì nel core
tutte le note di quel plettro santo.

Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
per isfogar l'armonico desio
l'opra chiedete, ed il favor dell' arte,

3 Nach einer Abschrift bei Alois Fuchs.

Voi sapete s'egli erra il pensier mio;
che al dolce suon delle sue note sparte
ite dicendo: se la fè sol Dio.

In argumento di maraviglio e di amore
Zaccaria Betti[4]

6.

Al Signor Amadeo Wolfgango Mozart

Anacreontica[5].

Genietti lepidi,
genietti gai,
quà presto rapidi,
ch' io v'invitai,
fate corteggio
al dolce arpeggio.

No, non ingannomi,
voi siete quelli
vezzosi, amabili,
cortesi e belli,
che à danze liete
sempre siedete.

E Grazie e Venere
vengon con voi,
piacer vi deggiono
i pregi suoi:
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

A sei bell' indole
ai capei d'oro,
quasi uno sembrami
del vostro coro:
come furbetti
son quelli occhietti!

Non v'innamorano
le vermigliozze
guancie mollissime
e ritonduzze?
stiansi librate
l'ali dorate.

Non v'innamorano
que' vivi accenti,
che in note or languide,
ora vementi
gorgheggia spesso
con Febo istesso?

Ve' come tremola
le dita e vibra,
al docil cembalo
tenta ogni fibra;
e a voi fà parte
dell' agil arte.

Europa videlo
in fresca etade
di se riempiere
le sue contrade;
guai; se l'udiva
la Cipria diva.

Dunque a chè noiavi
tardare un puoco?
elli può accendervi
del suo bel fuoco;
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

E se la nobile
santa Armonia,
che i pensier torbidi
de l'alma obblia,
che desta in petto
l'estro e l'affetto,

Tanto dilettavi,
rallegra e piace,
frenato il celere
volo fugace;
mà nò, se udite,
più non partite.

Picciol fascielo
di scelti fiori
le tempie tenere
intanto onori,
voi giel recate,
genii e n' andate.

Di me taceteli
qual io mi sia,
assai più nobile
e grata sia
questa corona
che il genio dona.

---

4 Verona, Januar 1770.
5 Von Signora Sartoretti in Mantua (Jan. 1770).

7.

Per la partenza del Sigr. A. W. Mozart
da Firenze[6].

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,
ed in pianto cangiai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.

Quella dolce armonia di paradiso
che da un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor e d'improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.

Oh lieto giorno! o fortunato istante,
in cui ti vidi e attonito ascoltai,
e della tua virtù divenni amante!

Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amero costante,
emul di tua virtude ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

8.

Nach Mozarts Tode erschien in der Wiener Zeitung (1791. Nr. 105)

MOZARDI
TVMOLO INSCRIBENDUM.
Qui iacet hic, Chordis Infans Miracula Mundi
Auxit et Orpheum Vir superavit. Abi!
Et Animae eius bene precare.

K.

B Zwei Briefe Grimms.

1[7].

Paris, 1er Décembre 1763.

Les vrais prodiges sont assez rares pour qu'on en parle quand on a occasion d'en voir un. Vn maître de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, vient d'arriver ici avec deux enfans de la plus jolie figure du monde. Sa fille, âgée de onze ans, touche le clavecin de la manière la plus brillante; elle exécute les plus grandes pièces et les plus difficiles avec une précision à étonner. Son frère, qui aura sept ans au mois de Février prochain, est un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et

6 Anfang April 1770.
7 Corresp. litt. III p. 367 ff.

ce qu'on entend de ses oreilles. C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maître de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes. Il a un si grand usage du clavier, qu'on le lui dérobe par une serviette qu'on étend dessus, et il joue sur la serviette avec la même vitesse et la même précision. C'est peu pour lui de déchiffrer tout ce qu'on lui présente; il écrit et compose avec une facilité merveilleuse, sans avoir besoin d'approcher du clavecin et de chercher ses accords. Je lui ai écrit de ma main un menuet, et l'ai prié de me mettre la basse dessous; l'enfant a pris la plume et, sans approcher du clavecin, il a mis la basse à mon menuet. Vous jugez bien qu'il ne lui coûte rien de transporter et de jouer l'air qu'on lui présente, dans le ton qu'on exige; mais voici ce que j'ai encore vu, et qui n'en est pas moins incompréhensible. Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par coeur; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse que ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connait pas; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque reprise, il changea le caractère de son accompagnement; il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser. Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent; il me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision. Les enfans de M. Mozart ont excité l'admiration de tous ceux qui les ont vus. L'empereur et l'impératrice-reine les ont comblés de bonté; ils ont reçu le même accueil à la cour de Munich et à la cour de Manheim. C'est dommage qu'on se connaisse si peu en musique en ce pays-ci. Le père se propose de passer d'ici en Angleterre, et de ramener ensuite ses enfans par la partie inférieure de l'Allemagne.

2[8].

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maître de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui

8 Mitgetheilt von Nissen, nicht gedruckt in Grimms corr. litt.

ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et six mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart âgée maintenant de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi, mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il était déjà compositeur et auteur de sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne; il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des simphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudiées; il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu'avant il ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déjà fait jouer un opéra sur quelque théâtre italien. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au prince heréditaire de Brounswick, juge très-compétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maîtres de chapelle consommés dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croyoient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien, qui a été longtems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grace et la gentilesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfants vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vu un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

C Zeitungs-Artikel aus Verona 8. Jan. 1770.

Questa città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancora 13 anni ha nella musica il giovanetto Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo e figlio dell' attuale Maestro di cappella di Sua Altezza Rma. Monsig. Arcivescovo Principe de Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdi S. dell' andante in una sala della Nobile Accademia filarmonica, in faccia alla publica rappresentanza ed a copiosissimo concorso di Nobiltà dell' uno e l'altro sesso, ha dato tale prove di sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli fra una scelta adunanza di valenti Professori ha saputo prima d' ogn'altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d' introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi a egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto stesso di cantarla. Un soggetto ed un finale progettatogli. egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò al improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma si in questa che in altre occasione esposto a più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valor e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dillettanti; tra quali il Sign. Lugiati che dopo aver goduti e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovane, hanno voluto infine farlo ritrarre in tela al naturale per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte fino dalla tenera età di 7 anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sono anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda et in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde sua età d'anni 8, che soli allora contava. Noi pertanto non dubitismo, che nel proseguimento del suo viaggio, che ora fà per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà massimamente agli Esperti ed Intelligenti.

D Ehrendiplome.

1.

Sitzungsprotocoll aus den Acten der philharm. Gesellschaft in Bologna[9].

A dì 9 Ottobre 1770

Conjugati gli Accademici sotto la presidenza del S. Pr. Petronio Lanzi etc. etc. Ommissis etc.

9 Durch gütige Vermittelung des Dr. Zangemeister mir mitgetheilt.

Successivamente si è letto il memoriale presentato per parte del Sign. Wolfgango Amadeo Mozart di Salisburgo in età d'anni quattordici petente di essere ammesso all' Accademia in qualita di compositore, sottomettendosi all e prove a forma degli Statuti; iudi apertosi del Sr. Presidente l'antifonario, e presentatasi l'antifona del primo Tono *Quaerite prinum Regnum Dei* etc. questa gli è stata data su cui fare egli il suo esperimento, che puo ritiratosi egli solo nella camara consueta, si è accinto all' inpegno. Nel termine di meno d' un'ora ha esso Sr. Mozart portato il suo esperimente, il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente, che può si è posto partito per la di lui aggregazione all' Accademia in qualità di Maestro e pubblicatosi, si è trovato ottenuto favorevole, e li Sgri convocati hanno ordinato che gli si gradisca la consueta patente.

«Dopo è stata levata la seduta etc.

Bologna 2 Ottobre 1864

Per estratto conforme

Gaetano Pederzini Seg^{rio} p. Accad. Fil.

2.

Diplom der philharmonischen Gesellschaft in Bologna [10].

Princeps caeterique academici philharmonici omnibus et singulis praesentes litteras lecturis felicitatem.

Quamvis ipsa virtus sibi suisque sectatoribus gloriosum comparet nomen, attamen pro majori ejusdem majestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod hujusce nostrae philharmonicae academiae existimationi et incremento consulere singulorumque academicorum scientiam et profectum patefacere intendentes testamur Domin. Wolfgangum Amadeum Mozart e Salisburgo sub die 9 mensis Octobris anni 1770 inter academiae nostrae magistros compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur coacademici virtutem et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes hasce patentes litteras subscriptas nostrique consessus sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra residentia die 10 mensis Octobris anni 1770

Princeps Petronius Lanzi
Aloysius Xav. Ferri
a secretis.
G. Cmplonerius
Cajetanus Croci.

Registr. in
libro Campl.
p. 147.

---

10 Uebereinstimmend mit dem Schema der Statuten.

3.

Sitzungsprotocoll der philharmonischen Akademie in Verona.

Il giorno delli 5 del mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia filarmonicà di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia di procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciochè delle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastante mente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, maestro de' Concerti di S. A. Rev^{ma}. l'Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella professione di musica, e lo può accertare questa nostra città di Verona mentre in que' pochi giorni, che vi si tratenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il clavicembalo, in più incontri all' improvviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima musica a più istromenti alcuni tratti poetici che gli fnrono esibiti con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito impareggiabile di questo giovane, il quale nella sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di dame e cavalieri e della pubblica rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile giovane da primi professori e dilettanti di musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso poichè in età così fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di musica. Percio sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne giovane fosse ascritto Maestro di Cappella dell' Accademia filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposto in Accademia si decorosa proposizione e discorsa con erudita facondia dagli Accademici restò universalmente acclamata e per conseguenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Cappella della Magnifica Accademia filarmonica di Verona.

E Zeugniß des Patre Martini.

Bologna li 12. Oct. 1770.

Attesto io infra scritto, come avendo avuto sotto degli occhi alcuni composizioni musicali di vario stile, e avendo più volte ascoltato il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di Sua Altezza l'Eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con mia singolare ammirazione e l'ho ritrovato versatissimo in ognuno delle accennate qualità di Musica, avendo fatta la prova sopra tutto nel suono di cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, il quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fedi di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambatista Martini
Minor Conventuale.

F Operncontracte.

1.

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130 p. ed allogio mobigliato.

Patto che il sudd. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell' anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati le soliti infortunj di teatre e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771.

Gl'Associati nel Regio Appalto del Teatro.
Frederico Castiglione.

2.

A dì 17 del mese di Agosto 1771.

Venezia.

Con la presente privata scrittura, quale voglion le parti che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Notaro di questa ed altra Città, il Sign. Michel dall' Agata conduttore dell' opera eroica, che si dovrà rappresentare nel venturo Carnevale dell'

anno 1773 principiando le recite il giorno di S. Steffano nel magnifico teatro nobile di S. Benedetto, ferma e stabilisce il Sign. Wolfgang Amadeo Mozart maestro di cappella per scrivere la seconda opera, che sarà data in detto Carnevale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro teatro della capitale, se non ha prima eseguito la presente scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30 Novembre 1772 per esser pronto a tutte le prove e rappresentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo. Ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Sign. dall' Agata Zecchini num. settanta o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza riservo di nessun' altra respettiva parte, salvo soli li patti soliti riservarsi in materia de' teatri, ed in fede vale Zecchini num. 70.

Michele dall' Agata.

IV.

Dedicationen.

1.

1763.

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame Victoire de France.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre premier.

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroît sous Vos auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fut celle de la reconnaissance; je serois moins embarassé de parler de l'impression que Vos bienfaits ont fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le nom de Victoire restera gravé dans ma memoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le cœur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect
Madame
Votre très humble très obéissant et très petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

2.

1763.

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame la Comtesse de Tessé
Dame de Madame la Dauphine.
Par. J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Tessé
Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talents. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est il possible que Vous defendiez à un enfant l'expression des sentiments, dont son cœur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je disse de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le régret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans le pays où je parlerai de moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que je Vous dois.

Je suis avec un profond respect
Madame,
Votre très humble et très obéissant petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

3.

1765.

Six Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou flûte traversière
très humblement dediées a Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Brétagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois,

le l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçus je Genie de la musique à côté de moi.

»Tu es bien vain« me dit-il »de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller«.

»Moi, vsin de ton ouvrage?« lui répondis-je. »Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de ces Isles fortunées. Tu prétends, que née loin du rsng suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu' Elle te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le sanra; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent«.

»Et cette éloquence produit des Sonates! . . . Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur des Sonates?«

Ce propos me piqua. »Fi, mon père«, lui dis-je, »tu parles ce matin comme un pédant . . . Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et acheve.... Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton sécours, j'égslerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi celèbre que celui de Bach.

Un grand éclat de rire deconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque! . . . Ne vouloit il pas aussi que j'osssse réprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous réprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à régner sur un peuple libre; les enfans du Génie ne le sont pas moins que le Peuple Britsnnique, libres surtout dans leurs hommsges, il se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais présens de ma mémoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majesté.

Je suis avec le plus profond respect

Madsme
de Votre Msjesté
le très humble et très obeissant pétit serviteur
J. G. W. Mozart.

á Londres ce 18 Janvier 1765.

4.

1785.

Sei Quartetti
per due Violini, Viola e Violoncello.
Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn
dal suo amico
W. A. Mozart.

Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezzione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensita m'incorragisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasi la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io le ti raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembrerano del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l' occhio parziale di padre mi puo aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

1. Sept. 1785. W. A. Mozart.

V[1].

Wolfgangs Reisebriefe.

1[2].

[Wirgel, 12 December 1769.]

Carissima sorella mia!

Siamo arrivati à Wirgel grazia Iddio felicissimamente, le devo confessare la verità, devo dir cosi, che è si allegro di viagiare, e

1 Die mit einem Sternchen bezeichneten Nummern sind nach den im Mozarteum befindlichen Originalen revidirt, die meisten übrigen nach Rissen abgedruckt, mit Berichtigung der offenbaren Fehler. Wo mir andere Quellen zu Gebote standen, habe ich es angegeben. 2 Das Original ist im Besitz des Herrn Boilly in Paris.

che non fà freddo niente, e che nella nostra carozza fà si caldo come nella camera. Come và col mal di gola? Non e venuto il medesimo giorno che siamo partiti il nostro Signor seccatore? Se tu vedi il signor Schidenhofen, dici. che canto sempre: Tralaliera, Tralaliera, e digli che non è necessario adesso da getar dei zuckeri nella suppa, stante non sono à Salisburgo. A Lover pransammo e dormimmo dal Sig. de Helmreich, che è prefecto là. La sua moglie è una brava Signora, ella è la sorella del Signor Moll. Egli mi fà famme, ho gran gusto di mangiare. Vivi intanto bene. Addio.

Wolfgang Mozart.

P. s. Un complimento à tutti miei buoni amici, al signor Hagenauer (al mercante), alla sua moglie, ai suoi figli e figlie, alla Signora Rosa e al suo marito, e al Sig. Adlgasser, Spizeder; il sig. Hornung dimanda in vece mia, se lui non hà creduto una volta ancora che fossi io in letto in vece tua.

Allerliebste Mama!

Mein Herz ist völlig entzückt aus lauter Vergnügen, weil mir auf dieser Reise so lustig ist, weil es so warm ist in dem Wagen, und weil unser Gutscher ein galanter Kerl ist, welcher, wenn es der Weg ein bischen zuläst, so geschwind fahrt. Die Reis-Beschreibung wird mein Papa der Mama schon erklärt haben, die Ursache, daß ich der Mama schreibe ist, zu zeigen, daß ich meine Schuldigkeit weis, mit der ich bin in tiefstem Respect Ihr getreuer Sohn

Wolfgang Mozart.

2.]

Verona 7 Gennajo 1770.

Allerliebste Schwester!

Einen spannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Ursache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der deutsche Tölpel auf und das wälsche Tölperl fängt an. Lei è piu franca nella lingua italiana di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non fù nella commedia che anno giocato i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre una Opera titolata: *Il Ruggiero*. *Oronte*, il padre di *Bradamante*, è un principe (fà il Sign. *Afferi*), bravo cantante, un baritono, ma gezwungen, wenn er in Falset hinaufspiepet, aber doch nicht so sehr, wie Tibaldi in Wien. *Bradamante*, innamorata di *Ruggiero* (mà sie soll den Leone heirathen, will aber nicht) fa una povera Baronessa, che ha avuto una gran disgrazia, ma non sò la quale. Recita unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht; ha una voce passabile e la statura non sarebbe male, ma distuona come il diavolo. *Ruggiero*, un ricco principe innamorato di *Bradamante*, è un Musico, canta un poco manzuolisch ed ha una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha 55 anni ed a una läufige Gurgel. *Leone* soll die *Brada-*

mante heirathen, ricchississimo è; ob er aber außer dem Teatro reich ist, das weiß ich nicht. La moglie di Afferi che ha una bellissima voce, ma è tanto susurro nel teatro che non si sente niente. *Irene* fà una sorella di *Lolli,* del gran Violinista, che habbiamo sentito a Vienna, a una schroffelte voce e canta sempre um ein Viertel zu tardi o troppo a buon' ora. *Ganno* fà un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita. Zwischen einem jeden Act ist ein Ballet. Es ist ein braver Tänzer da, der sich nennt Monsieur Rössler. Es ist ein Teutscher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Mr. Rössler in unsern Palco herauffkommen lassen (denn wir haben die Loge des Mr. Carlotty frey, denn wir haben den Schlüssel dazu) und mit ihm geredet. A propos. Alles ist in der Maschera jetzt, und was das Commodeste ist, wenn man eine Larve auf dem Hute hat, und hat das Privilegium, den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüßt, und nimmer beim Namen zu nennen, sondern allezeit: Servitore umilissimo, Signora Maschera. Cospetto di Bacco, das spritzt. Was aber das Rareste ist, ist dieses, daß wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente che Lei sia la Madre di tutti gli indovini. Küsse anstatt meiner der Mama die Hand, und Dich küsse ich zu tausend Mal und versichere Dich, daß ich werde bleiben immer

Dein aufrichtiger Bruder
Portez Vous bien et aimez moi toujours.

3.

[Mailand] 26 Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, daß Du bei der Schlittenfahrt, von der Du mir schreibst, Dich so sehr ergötzt hast, und ich wünsche Dir tausend Gelegenheiten zur Ergötzung, damit Du recht lustig Dein Leben zubringen mögtest. Aber eins verdrießt mich, daß Du den Herrn von Mölk so unendlich seufzen und leiden hast lassen, und daß Du nicht mit ihm Schlitten gefahren bist, damit er Dich hätte umschmeißen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denselbigen Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen. Er wird zwar vorher schon drei Loth Weinstein eingenommen haben, die ihm die grausame Unreinigkeit seines Leibes, die er besitzt, ausgetrieben haben wird. Neues weiß ich Nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig gestorben ist und dann nach seinem Tode keine Poesien mehr gemacht hat. Just ehe ich diesen Brief angefangen habe, habe ich eine Aria aus dem Demetrio[3] verfertigt, welche so anfängt:

Misero tu non sei:
tu spieghi il tuo dolore,
e se non desti amore,
ritrovi almen pietà.
Misera ben son io,
che nel segretto laccio

3 Von Metastasio (A. I sc. 4).

amo, non spero e taccio,
e l' idol mio nol sà.

Die Oper zu Mantua ist hübsch gewesen. Sie haben den Demetrio gespielt. Die prima Donna singt gut, aber still; und wenn man sie nicht agiren sähe, sondern singen nur allein, so meynte man, sie sänge nicht, denn den Mund kann sie nicht öffnen, sondern winselt Alles her, welches uns aber Nichts Neues ist zu hören. Die seconda Donna macht ein Ansehn wie ein Grenadier, und hat auch eine starke Stimme; und singt wahrhaftig nicht übel, für das, daß sie das erste Mal agirt. Il primo uomo, il musico singt schön, aber hat eine ungleiche Stimme. Er nennt sich Caselli. Il seconde uomo ist schon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor neunt sich Ottini: er singt nicht übel, aber halt schwer, wie alle italienischen Tenore; er ist unser sehr guter Freund. Wie der zweite heißt, weiß ich nicht. Er ist noch jung, aber nicht viel Rares. Primo ballerino, gut; Prima ballerina, gut, und man sagt, sie sei gar kein Hund; ich aber habe sie nicht in der Nähe gesehen. Die Uebrigen sind wie alle Andern. Ein Grotesco ist da, der gut springt, aber nicht so schreibt wie ich: wie die Säue brunzen. Das Orchester ist nicht übel. Zu Cremona ist das Orchester gut, und der erste Violonist heißt Spagnoletta. Prima Donna nicht übel, schon alt, glaube ich, wie ein Hund; singt nicht so gut, wie sie agirt, und ist die Frau eines Violinisten, der bei der Oper mit geigt, und sie nennt sich Masci. Die Oper hieß La clemenza di Tito. Seconda Donna, auf dem Theater kein Hund, aber nichts Rares. Primo uomo, musico, Cicognani, eine hübsche Stimme und ein schönes Cantabile. Die andern zwei Castraten, jung und passabel. Der Tenor neunt sich non lo so, hat ein angenehmes Wesen, sieht dem Le Roi zu Wien natürlich gleich. Ballerino primo, gut und ein sehr großer Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat, und was das nicht für ein capo d'opera ist, außer dem Theater und in demselben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco ist auch dort, der bei jedem Sprunge einen hat streichen lassen. Von Milano kann ich Dir wahrhaftig nicht viel schreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, daß die Oper nicht gerathen hat. Primo uomo, Aprile, singt gut, hat eine schöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo just ein großes Fest war. Madam Piccinelli von Paris[4], welche in unserm Concerte gesungen hat, agirt bei der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt sich Didone abandonata, und wird bald aufhören. Sign. Piccini, welcher die zukünftige Oper schreibt, ist hier. Ich habe gehört, daß seine Oper heißt: Cesare in Egitto.

Wolfgang de Mozart
Edler vom Hochenthal, Freund des Zahlhausens.

---

4 Sie trat dort zuerst in der comédie italienne auf, [Chabanon] de la mus. p. 88 f.

4.

[Nachschrift.] [Mailand 10 Febr. 1770.]

Wenn man die Sau nennt, so kömmt sie gerennt. Ich bin wohl auf, Gott Lob und Dank, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu sehen. Ich küsse der Mama die Hand, und meiner Schwester schicke ich ein Blattern — — Busserl, und bleibe der nämliche — — aber wer? — — der nämliche Hanswurst. Wolfgang in Deutschland, Amadeo in Italien

de Morzantini.

5.

[Nachschrift.] [Mailand 17 Febr. 1770.]

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, daß Du so erschrecklich — — lustig gewesen bist. Dem Kindsmensch, der Urserl, sage, daß ich immer meyne, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurückgestellt; aber allenfalls, ich hätte sie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geschoben, so werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. Addio, Kinder, lebt's wohl, der Mama küsse ich tausend Mal die Hände, und Dir schicke ich hundert Busserln oder Schmazerln auf Dein wunderbares Pferdgesicht. Per fare il fine, bin ich Dein etc.

6*.

[Nachschrift.] [Mayland am Fasching Erchtag 1770.]

Und ich küsse die Mama und Dich, ich bin völlig verwirrt vor lauter Affairen, ich kan onhmöglich mehr schreiben.

7.

[Mayland] den 3 März 1770.

Cara sorella mia!

Recht vom ganzen Herzen freut es mich, daß Du Dich so lustig gemacht hast. Du mögtest aber etwa glauben, ich hätte mich nicht lustig gemacht. Aber ja, ich könnte es nicht zählen. Ich glaube gewiß, wir waren sechs oder sieben Mal in der Oper, und dann in den feste di ballo, welche, wie zu Wien, nach der Oper anfangen, aber mit dem Unterschied, daß zu Wien mit dem Tanzen mehr Ordnung ist. Die facchinata und chiccherata haben wir auch gesehen. Die erste ist eine Maskerade, welche schön zu sehen ist, weil sich Leute anlegen als facchini oder als Hausknechte, und da ist eine barca gewesen, worin viel Leute waren, und viele sind auch zu Fuße gegangen. Vier oder sechs Chöre Trompeten und Paucken, und auch

etliche Chöre Geigen und andere Instrumente. Die chiccherata ist auch eine Maskerade. Die Mailänder heißen chicchere diejenigen, die wir petits maitres heißen, oder Windmacher halt, welche denn alle zu Pferde, welches recht hübsch war. Mich erfreut es jetzt so, daß es dem Herrn von Aman besser geht, als wie es mich betrübt hat, wie ich gehört habe, daß er ein Unglück gehabt hat[5]. Was hat die Madame Rosa für eine Maske gehabt? Was hat der Herr von Mölk für eine gehabt? Was hat Herr von Schidenhofen für eine gehabt? Ich bitte Dich, schreibe es mir, wenn Du es weißt: Du wirst mir einen sehr großen Gefallen erweisen. Küsse statt meiner der Mama die Hände 1000000000000 Male. An alle gute Freunde Complimente von wansten derwischt, so hasten schon, und von **Don Casarella**, absonderlich von hinten her. —

8*.

[Nachschrift.] [Mayland 13 März 1770.]

Ich empfele mich und küsse die Mama und meine Schwester Millionen mahl und lebe gesund, Gott sey Danck, addio.

9.

[Bologna] 24 März 1770.
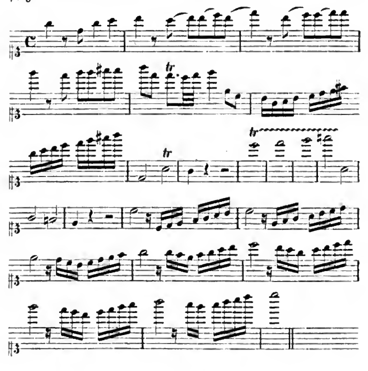
O Du Fleißige Du!

Weil ich gar so lange faul war, so habe ich gedacht, es schadete nicht, wenn ich wieder eine kurze Zeit fleißig wäre. Alle Posttage, wann die deutschen Briefe kommen, schmeckt mir das Essen und Trinken viel besser. Ich bitte, schreibe mir, wer bei den Oratorien singt. Schreib' mir auch, wie der Titel von den Oratorien heißt. Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'schen Menuette gefallen, ob sie besser als die erstern sind. Daß Herr von Aman wieder gesund ist, freut mich von Grund meines Herzens: ich bitte Dich, sage ihm, er soll sich wohl in Obacht nehmen: er soll keine starke Commotion machen. Sage es ihm, ich bitte Dich. Aber sage ihm auch, daß ich so oft an Dich denke, wie wir zu Triebenbach Handwerker gespielt haben, und da er durch den Schrottbeutel und durch das Ischmachen, den Namen Schrattenbach[6] vorstellte. Und sage ihm auch: daß ich so oft daran denke, da er oft zu mir gesagt hatte folgende Worte: Wollen wir uns vertheilen? und da ich ihm allezeit antwortete: Wie z'wieder! Aufs nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzen. Der Menuett an sich selbst ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also

5 L. Mozart schreibt in einem früheren Brief: „Das Unglück des Hrn. von Aman, von dem Du schreibst, hat uns nicht nur höchstens betrübt, sondern dem Wolfgang viele Thränen gekostet: Du weißt, wie empfindlich er ist". S. V, 9.

6 Familienname des Erzbischofes Sigismund von Salzburg.

gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takte. Z. B. der erste Theil hat 16, der zweite 20 auch 24 Takte. Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten sie auch recht schön in ihrem eigenen Hause, nämlich die berühmte Bastardella[7], welche 1. eine schöne Stimme, 2. eine galante Gurgel, 3. eine unglaubliche Höhe hat. Folgende Töne und Passagen hat sie in meiner Gegenwart gesungen:



10.

[Nachschrift.] [Rom 14 April 1770.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! nebst meiner miserablen Feder gesund und küsse die Mama und die Nannerl tausend oder 1000 Mal. Ich wünschte nur, daß meine Schwester zu Rom wäre, denn ihr würde diese

7 Eine begeisterte Charakteristik der Ajugari theilt Mde. d'Arblay mit (mem. of Dr. Burney II p. 22 ff.).

Stadt gewiß wohl gefallen, indem die Peterskirche regulär, und viele andere Sachen zu Rom regulär sind. Die schönsten Blumen tragen sie jetzt vorbey; den Augenblick sagte es mir der Papa. Ich bin ein Narr, das ist bekannt. O ich habe eine Noth. In unserm Quartier ist nur ein Bett. Das kann die Mama sich leicht einbilden, daß ich bey dem Papa keine Ruhe habe. Ich freue mich auf das neue Quartier. Jetzt habe ich just den heil. Petrus mit dem Schlüsselamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heil. Lukas mit meiner Schwester etc. etc. abgezeichnet. Ich habe die Ehre gehabt, des heil. Petrus Fuß zu S. Pietro zu küssen, und weil ich das Unglück habe, so klein zu sein, so hat man mich als den nämlichen alten

Wolfgang Mozart

hinauf gehoben.

11.

Rom den 21 April 1770.

Cara sorella mia!

Ich bitte Dich, Du wirst die Künste von der Rechenkunst finden, denn Du hast sie selbst aufgeschrieben, und ich habe sie verloren, und weiß also Nichts mehr davon. Also bitte ich Dich, sie mir zu copiren, nebst andern Rechenexempeln, und mir sie her zu schicken.

Manzuoli steht im Contract mit den Mailändern, bei meiner Oper zu singen. Der hat mir auch deßwegen in Florenz vier oder fünf Arien gesungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müssen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu sehen, daß ich fähig bin, eine Oper zu schreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten. Man weiß auch nicht, ob die Gabrielli sicher kommen wird. Einige sagen, es wird die de Amicis singen, welche wir in Neapel sehen werden. Ich wünschte, daß sie und Manzuoli recitirten. Da wären nun zwey gute Bekannte und Freunde von uns. Man weiß auch noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando [8] und dem Herrn von Troger recommandirt.

Jetzt habe ich just die Arie: Se ardire e speranza [9] in der Arbeit. — — —

12.

[Rom] 25 April 1770.

Cara sorella mia!

Io vi accerto, che io aspetto con una incredibile premura tutte le giornate di posta qualche lettera di Salisburgo. Jeri fummo à S. Lorenzo, e sentimmo il Vespero, e oggi matina la messa cantata, e

8 Haushofmeister des Grafen Firmian in Mailand.
9 Aus Metastasio's Demofoonte A. I sc. 13.

la sera poi il secondo vespero, perchè era la festa della Madonna del Buon consiglio. Questi giorni fummo nel Campidoglio e viddemmo varie belle cose. Se io volessi scrivere tutto quel che viddi, non basterebbe questo foglietto. In due Accademie suonai, e domani suonerò anche in una. — Subito dopo pranzo giuochiamo a Potsch[10]. Questo è un giuoco che imparai quì, quando verrò a casa, ve l'imparerò. Finita questa lettera finirò una sinfonia mia, che cominciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perchè noi non la vogliamo dar via per copiarla; altrimente ella sarebbe rubata.

Roma caput mundi, il 25 Aprile anno 1770, nell' anno venturo 1771.

Wolfgango in Germania, Amadeo Mozart in Italia.

Hinten wie vorn und in der Mitte doppelt.

13*.

[Nachschrift.] [Rom 28 April 1770.]

Meine Schwester küsse ich ins Gesicht, und die Mama die Händ: ich habe noch keine Scorpionen und Spinen gesehen, man redet und höret gar nichts davon. Die Mama wird wohl meine Schrift könen, schreibt die Mama mirs gschwind, dan sonst seze meinen Namen darunter.

14*.

[Nachschrift.] [Rom 2 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Danck gesund, und küsse der Mama die Hand wie auch meiner Schwester das Gesicht, Nasen, Mund, Hals, und meine schlechte Feder, und ..... wen er sauber ist.

Wolgango Mozart: Rom: 1770.

15.

Neapel, den 19 Mai 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandata questi Rechenhistorie, e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi Künste. Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa. Der 12te Menuett von Haydn, den Du mir geschickt hast, gefällt mir recht wohl, und den Baß hast Du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindesten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter solche Sachen.

10 Das Boccia-Spiel.

Die Mama soll nicht vergessen, die Flinten alle beide putzen zu lassen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weißt Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unserm Vorzimmer einer ist, welcher ein G'seis macht, wie unserer. A propos, der Herr Johannes [Hagenauer] wird wohl den Gratulations-Brief empfangen haben, den wir haben schreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, so werde ich ihm schon selbst mündlich sagen zu Salzburg, was darin hätte stehen sollen. Gestern haben wir unsere neuen Kleider angezogen; wir waren schön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und sie soll fleißig für mich beten. Den 30ten wird die Oper anfangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den König haben wir unter der Messe zu Portici in der Hofcapelle gesehen, und den Vesuvius haben wir auch gesehen. Neapel ist schön, ist aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes weiß ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft; indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern, oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 Ducati d'argento vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bei der Oper singt die de Amicis. Wir waren bei ihr. Die zweite Oper componirt Caffaro; die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiß man noch nicht. Gehe fleißig nach Mirabell [11] in die Litaneyen, und höre das Regina coeli oder das Salve Regina und schlaf gesund und laß Dir nichts Böses träumen. An Herrn von Schidenhofen meine grausame Empfehlung tralaliera, tralaliera. Und sage ihm, er soll den Repetiter-Menuett auf dem Claviere lernen, damit er ihn nicht vergessen thut. Er soll bald dazu thun, damit er mir die Freude thut machen, daß ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlungen machen, und thue gesund leben, und thue nit sterben, damit Du mir noch kannst einen Brief thun, und ich Dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer sofort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es sich endlich nimmer thun läßt. Indessen will ich thun bleiben W. M.

16*.

[Nachschrift.] [Neapel 22 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Danck gesund und küsse der Mama die Händ und alle beede küsse ich zu tausend mahl.

17.

Neapel 29 Mai 1770.

C. S. M.

Jeri l'altro fummo nella prova dell' opera del Sign. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace veramente. Il

11 Lustschloß des Erzbischofs unmittelbar bei Salzburg.

Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile. E fummo anche in una chiesa a sentir una Musica la quale fù del Sign. Ciccio de Majo, ed era una bellissima Musica. Anche lui ci parlò ed era molto compito. La Signora di Amicis cantò a meraviglia. Stiamo Dio grazia assai bene di salute, particolarmente io, quando viene una lettera di Salisburgo. Vi prego di scrivermi tutti giorni di posta, e se anche non avete niente da scrivermi, solamente vorrei averlo per aver qualche lettera tutti giorni di posta. Egli non sarrebbe mal fatto, se voi mi scriveste qualche volta una letterina italiana. — — —

18.

Neapel, den 5 Juni 1770.

Heut raucht der Besuvius stark. Potz Blitz und kanent aini. Haid homa gfresa beim Herr Doll. Das is a deutscha Compositör und a browa Mo. Anjetzo beginn ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris? Redma dafür soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gsund, da Voda und i. Ich hoffe Du wirst Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwei Schlafstädte. A scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und sei nicht so faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich schon auf die Porträte[12], und i bi korios, wias da gleich sieht; wons ma gfoin, so los i mi und den Vodan a so macha. Mädli, laß Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheut und zu altväterisch fürs Theater. Die de Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand gesungen hat[13]. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Der König ist grob neapolitanisch auferzogen, und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel größer als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiß sechs Mal im Molo auf das Freundlichste gegrüßt hat. N. S. Meinen Handkuß an die Mama!

19.

[Nachschrift.] [Neapel 16 Juni 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und beständig lustig wie alle Zeit, und reise gern: nun bin ich auf dem mediteranischen Meer auch gefahren. Ich küsse

12 Mutter und Schwester hatten sich malen lassen und versprochen die Portraits zu schicken. S. V, 23. 13 S. V, 3.

der Mama die Hand und die Nannerl zu 1 0 0 0 Malen und bin der Sohn Steffrl und der Bruder Hansl. —

20.

[Nachschrift.] [Rom 7 Juli 1770.]

C. S. M.

Ich habe mich recht verwundert, daß Du so schön componiren kannst. Mit einem Worte, das Lied ist schön. Probire öfter Etwas. Schicke mir bald die andern sechs Menuetten von Haydn. Mlle. j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur et frère Chevalier de Mozart. — Addio.

21.

[Nachschrift.] [Bologna 21 Juli 1770.]

Ich gratulire der Mama zu dem Namensfeste und wünsche, daß die Mama noch möge viele hundert Jahre leben und immer gesund bleiben, welches ich immer bei Gott verlange, und bete alle Tage und werde alle Tage für Sie Beyde beten. Ich kann unmöglich mit Etwas aufwarten, als mit etlichen Loretto Glöckeln und Kerzen und Haubeln und Flor, wenn ich zurückkomme. Inzwischen lebe die Mama wohl, ich küsse der Mama 1 0 0 0 Mal die Hände und verbleibe bis in den Tod

Ihr getreuer Sohn.

22.

[Nachschrift an die Schwester.]

Io vi auguro ch' Iddio! Vi dia sempre salute, e vi lasci vivere ancora cent' anni, e vi faccia morire, quando avrete mille anni. Spero che Voi imparerete meglio conoscermi in avvenire, e che poi ne giudicherete come ch' egli vi piace. Il tempo non mi permette di scriver molto. La penna non vale un corno, ne pure quello che la dirigge. Il titolo dell' opera che ho da comporre a Milano, non si sà ancora. Ich habe die Tausend und eine Nacht in italiänischer Sprache von unserer Hausfrau zu Rom zu schenken bekommen; es ist recht lustig zu lesen.

23.

[Nachschrift.] [Bologna 28 Juli 1770.]

C. S. M.

Io vi devo confessare, che ho un grandissimo piacere, che ci avete mandati i ritratti, i quali mi piacciono molto.

24[14].
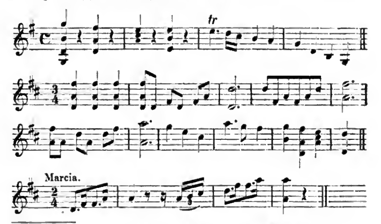
[Nachschrift.] [Bologna 4 Aug. 1770.]

Ich bedaure recht von Herzen, daß die Jungfrau Martha immer so krank ist, und bete alle Tage für sie, damit sie gesund werde. Sage ihr anstatt meiner, sie soll nicht zu viel Bewegung machen und brav gesulzte Sachen essen[15].

A propos, hast Du den Robinigsiegerl meinen Brief geben? Du schreibst mir Nichts davon; ich bitte, wenn Du ihn siehst, so sage ihm, er soll auf mich nicht gar vergessen. Ich kann ohnmöglich schöner schreiben, denn die Feder ist eine Notenfeder und keine Schriftfeder. Nun ist meine Geige neu besaitet und ich spiele alle Tage; aber dieses setze ich nur hinzu, weil meine Mama einmal zu wissen verlangte: ob ich noch geige. Gewiß über 6 mal habe ich die Ehre gehabt, allein in die Kirchen und prächtige Functiones zu gehen. Unterdessen habe ich schon vier italienische Sinfonien componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5—6 schon gemacht habe, und auch eine Motetten.

Kömmt der Herr Deibl öfters? beehrt er Euch noch mit seinem unterhaltlichen Discourse? Und Herr Edler Karl von Vogt? würdigt er sich noch, Eure unerträglichen Stimmen anzuhören? Der Herr von Schidenhofen soll Dir fleißig Menuett schreiben helfen, sonst bekömmt er kein Zuckerl nit.

Meine Schuldigkeit wäre, wenn es mir die Zeit erlaubte, Herrn von Möll und Schidenhofen mit ein Paar Zeilen Beyde zu beläſtigen, aber da mir das Nothwendigste dazu mangelt, so bitte ich, meinen Fehler zu verzeyhen, und mir auf das Zukünftige diese Ehre aufgehoben sein zu lassen. Anfänge unterschiedlicher Cassationen.



14 Nach einer vom Original genommenen Abschrift bei Al. Fuchs.
15 Sie hatte die Auszehrung; vgl. V, 28. 29. 30.

Hier habe ich Dein Verlangen vollbracht. Ich glaube schwerlich, daß es einer von mir sein wird; dann wer würde sich denn unterstehen eine Composition, welche der Sohn des Capellmeisters gemacht hat und dessen Mutter und Schwester da ist, für sich auszugeben? Addio! Lebe wohl, meine einzige Lustbarkeit besteht dermalen in englischen Schritten, Capriol- und Spaggat-machen. Italien ist ein Schlafland; es schläfert Einen immer. Addio, leb wohl! Wolfgang Mozart.

An alle guten Freunde und Freundinnen mein Compliment! Meinen Handkuß an die Mama!

25.

[Nachschrift.] [Bologna 21 Aug. 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und zwar sehr lustig. Heute kam mir die Lust, auf einem Esel zu reiten; denn in Italien ist es der Brauch, und also habe ich gedacht, ich muß es doch auch probiren. Wir haben die Ehre, mit einem gewissen Dominicaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühstück oft eine Tasse Chocolade, gleich darauf ein gutes Glas starken spanischen Wein; und ich habe selbst die Ehre gehabt, mit diesem Heiligen zu speisen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll starken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirsiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien. Doch dieses könnte er mit Fleiß thun, aber ich glaube nicht, denn es wäre zuviel, und aber er nimmt viele Sachen zur Jausen auf Nachmittag.

26*.

[Nachschrift.] [Bologna 8 Sept. 1770.]

Damit ich nicht wider meine Schuldigkeit fehle, so will ich ein parr Wort auch schreiben. Ich bitte mir zu schreiben, in was für Bruderschaften ich bin, und mir felbige darzu nothwendige Gebetter zu wissen zu machen. Izt lese ich just den Telemach, ich bin schon im zweyten Theil. Inzwischen lebe wohl. Meinen Handkus an die Mama.
Wolfgang Mozart.

27.

Bologna, den 22 Septbr. 1770.

Ich hoffe meine Mama wird wohl auf sein, wie auch Du, und wünsche, daß Du mir doch ins Künftige auf meine Briefe besser antworten wirst, denn es ist ja weit leichter, Etwas zu beantworten, als selbsten Etwas erfinden.

Die sechs Menuetten von Haydn gefallen mir besser als die ersten zwölf. Wir haben sie der Gräfin oft machen müssen, und wir wünschen, daß wir im Stande wären, den deutschen Menuett-Gusto in Italien einzuführen, indem ihre Menuette bald so lang wie ganze Symphonien dauern. Verzeihe mir, daß ich so schlecht schreibe; allein ich könnte es schon besser, aber ich eile.

28.

[Nachschrift.] [Bologna 29 Sept. 1770.]

Damit der Brief ein wenig voller wird, will ich auch ein paar Worte hinzusetzen. Mir ist von Herzen leid wegen der so lang anhaltenden Krankheit, welche die arme Jungfrau Martha empfinden und mit Geduld übertragen muß. Ich hoffe mit der Hülfe Gottes wird sie schon wieder gesund werden. Wo nicht, so muß man sich nicht so stark betrüben, denn der Wille Gottes ist allezeit der beste; und Gott wird schon besser wissen, ob es besser ist zu sein auf dieser Welt, oder in der andern. Aber sie soll sich trösten, indem sie jetzt von dem Regen in das schöne Wetter kommen kann. — —

29.

[Nachschrift.] [Bologna 6 Oct. 1770.]

Mich freut es recht vom Herzen, daß Du Dich so lustig gemacht hast, ich wünsche ich wäre dabei gewesen. Ich hoffe, daß die Jungfrau Martha besser sein wird. Heute spielte ich bei den Dominicanern die Orgel. Mache meinen Glückwunsch an [Hagenauers] und sage ihnen, daß ich von Herzen wünsche, daß sie noch können die Secundiz von Pater Dominicus erleben, und damit wir Alle wieder so vergnügt beisammen sein können [16]. An alle Thereseln meinen Glückwunsch und an alle Freunde in und außer dem Hause mein Compliment. Ich wünschte, daß ich bald die Berchtesgadener Sinfonieen hören könnte, und etwa ein Trompeterl oder Pfeiferl dazu blasen. Ich habe das große Fest des heil. Petronius in Bologna gehört und gesehen. Es war schön aber lang, und die Trompeter haben von Lucca kommen müssen, um den Tusch zu machen, welche aber abscheulich geblasen haben. — —

30*.

[Nachschrift.] [Mailand 20 Oct. 1770.]

Meine liebe Mama. Ich kan nicht viell schreiben dann die Finger thuen sehr weh von so viel Recitativ schreiben; Ich bitte bette die Mama für mich daß die Opera gut geht, und daß wir dan glücklich wieder bey-

16 Vgl. I S. 100.

samm seyn können. Ich küsse der Mama tausendmahl die Hand, und mit meiner Schwester hätte ich viel zu reden, aber waß? Daß weis nur Gott und ich allein, wenn es Gottes Willen ist werde ich es ihr mündlich wie ich hoffe, bald eröfnen kōnen, inzwischen küsse ich sie 1000 mahl. Meine Compliment an alle gute Freund und Freundinen. Wir haben die gute Martherl verloren, doch werden wir sie mit der Hülf Gottes in einem guten Stande finden.

31.

[Nachschrift.] [Mailand 27 Oct. 1770.]

Allerliebste Schwester! Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer bin, und auch als solcher Dich verlassen habe. Nun verlege ich mich aber mehr auf das Deuten, indem der Sohn vom Hause stumm und gehörlos ist. Nun habe ich zu schreiben für die Oper. Es ist mir von Herzen leid, daß ich Dich wegen der verlangten Menuette nicht bedienen kann; doch wenn Gott will, auf Ostern vielleicht wirst Du sie sammt mich selbsten bekommen. Mehr kann ich und weiß ich nicht zu schreiben. Lebe wohl und bete für mich. — —

32.

[Nachschrift.] [Mailand 3 Nov. 1770.]

Allerliebstes Herzensschwesterchen!

Ich bedanke mich bei der Mama und bei Dir für die redlichen Wünsche, und brenne vor Begierde, Euch Beide bald wieder in Salzburg zu sehen. Auf Deinen Glückwunsch zu kommen, so kann ich Dir sagen, daß ich bald gewähnt hätte, daß Hr. Martellini Dir Deinen welschen Wunsch aufgesetzt hätte. Weil Du aber immer die kluge Schwester bist, und es so witzig gewußt hast anzustellen, indem Du nach Deinem welschen Glückwunsch gleich die Empfehlung von Herrn Martinelli, welche in nämlicher Schreibart geschrieben war, darunter gesetzt, so habe ich es, und war es mir unmöglich zu merken, und ich sagte gleich zum Papa: Ach, könnte ich doch so klug und witzig werden! Dann sagte der Papa: Ja, das ist wahr; und ich sagte hernach: mich schläfert, und er sagte jetzt just! Höre auf! Addio, bitte Gott, daß die Oper gut gehen möge. Ich bin Dein Bruder

W. M.

dessen Finger vom Schreiben müde sind.

33*.

[Nachschrift.] [Mailand 1 Dec. 1770.]

Liebste Schwester.

Weil Ich so lang nicht geschrieben habe so habe ich gedacht Deinen Verdrus oder Verschmahn zu besäuftigen mit gegenwärtigen Zeilen. Daß

wir die Ehre mit Baron Rietheim Bekantschaft zu machen, hatten, wird mein Papa Ihnen zu wissen gemacht haben. Nun habe ich viel zu schreiben und zu arbeiten an meiner Opera, Ich hoffe es wird Alles gut gehen mit der Hülf Gottes. Addio. Lebe wohl. Ich bin wie allezeit Dein getreuer Bruder Wolfgang Mozart.

P: S: Küsse der Mama anstat meiner die Hände, an alle gute Freunde und Freundinen meine Empfehlung.

34*.

[Nachschrift.] [Mailand 12. Jenner 1771.]

Allerliebste Schwester!

Ich hab schon lang nichts mehr geschrieben, weil ich mit der Opera beschäftiget war, da Ich izt nun Zeit habe will ich meine Schuldigkeit mehr beobachten. Die Opera Gott Lob und Danck gefält, indeme alle Abend das Theater voll ist, welches auch Alle in Verwunderung setzet, indem Vielle sagen, daß sie so lang sie in Mayland sind kein erste Opera zu voll gesehen als diesmahl. Ich sammt meinem Papa bin gesund Gott Lob und Danck, und hoffe daß ich der Mama und Dir auf Ostern Alles mündlich erzehlen kan. Addio. Meinen Handkus an die Mama. Appropos, gestern war der Copist bey uns und sagt daß er meine Opera just für den Hof nach Lisabona schreiben muß. Inzwischen leben Sie wohl. Meine liebe Mademoiselle Schwester. Ich habe die Ehre zu seyn und zu verbleiben von nun an bis in Ewikeit Dero getreuer Bruder.

35*.

[Nachschrift.] [Venedig 13 Febr. 1771.]

Allerliebste Schwester!

Daß ich gesund bin, wirst Du schon von meinem Papa erfahren haben. Ich weiß nichts zu schreiben, als meinen Handkuß an die Mama. Lebe wohl.

Al sig: Giovanni [Hagenauer].

La sig[ra] perla ricona la riverisce tanto, come anche tutte le altre perle, e li assicuro che tutte sono inamorate di lei, e che sperano che lei prenderà per moglie tutte, come i Turchi, per contentar tutte sei. Questo scrivo in casa del sig. Wider, il quale è un galant'uomo come lei me lo scrisse, ed Jeri abbiamo finito il carnovale da lui, cenando da lui, e poi ballammo, ed andammo colle perle in compagnie nel ridotto nuovo, che mi piacque assai. Quando stò dal sig: Wider e guardando fuori della finestra, vedo la casa dove lei abitò, quando lei fù in Venezia. Di nuovo non sò niente. Venezia mi piace assai.

Il mio complimento al sig: suo padre e madre, sorelle, fratelli e à tutti i miei amici ed amiche. Addio.

13 di Feb: 1771. Wolfgango Amadeo Mozart

36*.

[Nachschrift.] [Venedig 20 Febr. 1771.]

Ich lebe auch noch und bin Gott Lob und Danck gesund: Die de Amicis hat hier zu S. Benedetto recitirt. Sage dem H. Joanes [Hagenauer] daß die widerische Verlein immer von ihm reden, und voraus die Mad^elle^ Catharina, und er soll bald wieder auf Venedig komen, um sich eben die attáca geben zu lassen, daß ist, sich auf dem Boden den Hintern brellen lassen, um ein rechter Venezianer zu werden: mir haben sie es auch wollen thuen, haben alle 7 Weibsbilder zusamm geholfen, und doch waren sie nicht im Stande mich zu Boden zu bringen. Addio. Meinen Handkus an die Mama und an alle gute Freund und Freundinen ein Compliment von uns beyde.
Lebe wohl amen.

37*.

[Nachschrift.] [Insprugg 25 Merz 1771.]

Meinen Handkuß an die Mama und dich küsse ich zu tausendmahl. Ich bin Gott Lob und Danck gesund. Addio Ich hoffe Euch bald persönlich zu sehen und zu sprechen. Meine Complimenten an alle gute Freund und Freundinen. Wolfgang Mozart.

38*.

[Nachschrift.]

Ich hab nicht Zeit viel zu schreiben. Unser Empfehlung an alle gute Freunde. Ich küsse die Mama und die Nannerl viel 10000 mahl. Addio. Wolfgang Mozart.

39*.

[Nachschrift.] [Verona 18 Aug. 1771.]

Allerliebste Schwester.

Ich hab nicht mehr als eine halbe Stund geschlaffen, dann das Schlaffen nach dem Essen freuet mich nicht. Du kanst hoffen, glauben, meynen, der Meynung seyn, in der stäten Hofnung verharren, gut befinden, Dir einbilden, Dir vorstellen, in Zuversicht leben daß wir gesund sind, aber gewis kan ich Dir Nachricht geben. Ich muß eilen. Addio. Meine Compl: an alle gute Freund, und Freundinen. Den H. von Hefner winsche Glück zur Reis anstat meiner, frag ihn, ob er die Annamindl nicht gesehen?

Addio. Lebe gesund. Meinen Handkus an die Mama. Schöne Schrift! Wolfgang.

40*.

[Nachschrift.] [Mailand 24 Aug. 1771.]

Allerliebste Schwester!

Wir haben auf der Reise vielle Hize ausgestanden, und der Staub hat uns beständig impertinent sechirt, daß wir gewiß erstickt und verschmachtet wären, wen wir nicht gescheid gewesen wären. Hier hat es ein ganzes Monath durch (sagen die Mayländer) nicht gerenget, heunt hat es angefangen ein wenig zu tröpfeln, iezt aber scheunt wieder die Sonne, und es ist wieder sehr warm. Was Du mir versprochen hast (Du weist schon was .... o Du Lieb Du!) halte gewis, ich bitte Dich, ich werde Dir gewis verbunden seyn. Die Prinzessin hatte neulich das geschäftige Chatherl oder das ..schmeißen. Sonst weis ich nichts Neues. Schreibe Du mir was Neues. Meine Complimenten an alle gute Freund und Freundinen und Meinen Handkus an die Mama. Jezt blas ich just vor Hiz! nun reiß ich das Leibel auf. Addio. Lebe wohl:

Wolfgang.

Oben unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben unser ein Singmeister der Lection gibt, in dem lezten Zimmer gegen unser ist ein Hautboist. Das ist lustig zum Componiern! giebt einem viell Gedancken.

41*.

[Nachschrift.] [Mailand 31 Aug. 1771.]

Allerliebste Schwester!

Wir sind Gott Lob und Danck gesund. Ich hab schon anstat Deiner viel gute Biern und Pferschig und Melaunen geessen. Meine einzige Lustbarckeit ist mit dem Stummen zu deuten, dan das kan ich aus der Perfection [17]. H. Hasse ist gestern hier angelangt, heunt werden wir ihn besuchen. Das Buch von der Serenata ist auch erst vergangenen Donnerstag angelangt. Ich weis nicht viel zu schreiben. Ich bitte Dich noch wegen dem gar Andern, wo nichts Anders mehr seyn kan [18], Du verstehst mich schon. Complimenten von H. Germani, sonderlich aber von seiner Frau, welche euch zu kennen so begierig ist. Von der Madame d'Asti und von ihm und hernach auch von mir mein Compliment an alle gutte Freund und Freundinen. Meinen Handkus an die Mama. Addio.

Wolfgang.

42.

[Nachschrift.] [Mailand 13 Sept. 1771.]

A S. Ich schreibe nur deswegen, damit ich . . . schreibe: mir ist es zwar ungelegen, weil ich einen starken Katarrh und Strauchen habe. Sage

17 Vgl. V, 31.

18 Ein Fräulein, die er gern sah, sollte heirathen.

der Fräulein W. v. Mölk, daß ich mich recht auf Salzburg wieder freue, damit ich nur wieder ein solches Präsent für die Menuette bekommen kann, wo, wie ich es bey derselben Akademie bekommen habe: sie weiß es hernach schon.

43*.

[Nachschrift.] [Mailand 21 Sept. 1771.]

Ich bin gesund Gott Lob und Danck. Viell kan ich nicht schreiben. Erstens: weiß ich nicht was: zweytens: thun mir so die Finger von Schreiben wehe. Lebe wohl. Meinen Handkus an die Mama. Ich pfeif oft meinen Pfiff und kein Mensch giebt mir Antwort. Izt fehlen nur 2 Arien von der Serenata, hernach bin ich fertig. Mein Compliment an alle gute Freunde und Freundinen. Ich habe keinen Lust mehr auf Salzburg, ich förchte, ich möchte auch närrisch werden [19].

Wolfgang.

44*.

[Nachschrift.] [Mailand 5 Oct. 1771.]

Ich bin Gott Lob und Danck auch gesund, aber immer schläferig. Wir waren zwey mahl beim Graf Castelbarco, und er war in meiner ersten Prob im Theater gegenwärtig. Nichts Neues weiß ich nicht als daß künftigen Erdtag wieder Prob ist. Alles was ich noch zu schreiben hatte, hat mir der Papa von der Feder weggenommen, (das ist) daß er es schon geschrieben hat. Die Sig^{ra} Gabrieli ist hier, wir werden sie mit Nächsten besuchen, dammit wir alle vornehme Sängerinen kennen lernen. Addio lebe wohl. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinen.

Wolfgang.

45*.

[Nachschrift.] [Mailand 26 Oct. 1771]

Allerliebste Schwester!

Ich bin auch Gott Lob und Danck gesund; weil nun meine Arbeit ein Ende hat, so hab ich mehr Zeit zu schreiben, allein ich weis nichts, den Alles hat der Papa schon geschrieben. Ich weis nichts Neues, als daß in der Lotterie 58. 59. 60. 61. 62. herauskomen ist, und also daß wen wir diese Numern gesezt hätten, gewonnen hätten, weil wir aber gar nicht gelegt haben, weder gewonnen noch verlohren, sondern die Leute ausgelacht haben. Die 2 Arien die in der Serenata widerholet worden, ist eine von Manzoli, die andere von der Gireli prima Dona. Ich hoffe du wirst dich

---

19 Man hatte ihnen geschrieben, es wären mehrere Personen in Salzburg närrisch geworden.

ergözen in Triebenbach mit Schießen und (wenn es das Wätter zuläſt) mit Spazierengehen. Jezt werden wir in die Opera gehen. Mein Compliment an alle gute Freunde und Freundinen. Der Baron Dupin komt oft zu der selbigen Mademoiselle die Clavier spielt, und folglich kommen wir oft zusammen. Meinen Handkus an die Mama. Lebe wohl. Ich bin wie alzeit dein getreuer Bruder Wolfgang.

p: s: verzeye die wilde Schrift, dan ich eile.

46.

[Mailand 2 Nov. 1771.]

Der Papa sagte daß Herr Kirschbaumer sicher seine Reise mit Nutzen und aller Beobachtung gemacht hat, und wir können versichern, daß er sich sehr vernünftig aufführte. Er kann sicher von seiner Reise mehr Rechenschaft geben, als Andere aus seiner Freundschaft, deren einer Paris nicht recht sehen konnte, weil die Häuser da zu hoch sind. Heute ist die Opera des Hasse, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich schier alle Arien auswendig, und also kann ich sie zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen.

47*.

[Nachschrift]. [Mayland 9 Nov. 1771.]

Liebste Schwester!

Meinen Handkus an die Mama. An alle Freunde und Freundinen meine Empfehlung. Ich bedanke mich unterdessen in gröster Eyl bey Allen die mir gratulieret haben; mündlich werde ich mich besser bedanken könen. Lebe wohl. Wolfgang.

48.

[Nachschrift.] [Mailand 24 Nov. 1771.]

A. S. Der Herr Manzuoli der sonst von allen Leuten als der gescheuteste unter den Castraten angesehen und gehalten worden, hat in seinen alten Tagen ein Stück seiner Unvernunft und Hoffarth gezeigt. Er war für die Oper mit 500 gigliati verschrieben, und, weil Nichts von der Serenada in der Scrittura gemeldet worden, so hat er für die Serenada noch 500 gigliati haben wollen, also 1000. Der Hof hat ihm nur 700 und eine schöne goldne Dose gegeben, (ich glaube, es wäre genug). Er aber, als ein Castrat, hat die 700 G. nebst der Dose zurückgegeben, und ist ohne Nichts weggereist. Ich weiß nicht, was für ein Ende diese Historie nehmen wird: ich glaube, ein übles.

49*.

[Nachschrift.] [Mailand 30 Nov. 1771.]

Damit Ihr nicht glaubet daß ich kranck bin so schreibe ich diese zwey Zeillen. Lebet wohl. Meinen Handkus an die Mama. An alle gute Freunde meine Empfehlung. Ich habe auf dem Domplatz hier 4 Kerl hencken sehen. — Sie hencken hier wie zu Lion[20]. Wolfgang.

50*.

[Nachschrift.] [Botzen 28 Oct. 1772.]

Nun sind wir schon zu Botzen. Schon? erst! Mich hungert, mich durst, mich schläffert, ich bin faul, ich bin aber gesund. Zu Hall haben wir das Stift gesehen, ich habe dort auf der Orgel gespielt. Wen Du die Naderneranerl siehest, so sage ihr, ich hab mit dem H. Brindl (ihrem Amanten) geredt, er hat mir ein Compliment auf sie aufgeben. Ich hoffe Du wirst Dein Wort gehalten haben, und vergangenen Suntag bey der D: n: gewesen sein[21]. Lebe wohl. Schreibe mir was Neues. Botzen dies Sauloch.

Ein Gedichte von einem der über Botzen fuchs-teufel wild und hart war.

Soll ich noch komen nach Botzen,
So schlag ich mich lieber in ....

51[22].

Mailand den 7 Novbr. 1772.

Erschröcken Sie nicht, da Sie anstatt der Schrift meines Papa, meine finden, die Ursachen folgen: 1mo sind wir beim Herrn von Aste, und ist der Hr. Baron Christiani da, da haben sie so viel mit einander zu reden, daß er unmöglich Zeit hätte zu schreiben; und 2tens ist er zu ... faul. Wir sind den 4ten hier nach Mittag angelangt, wir sind gesund. Von unsern guten Freunden ist alles auf dem Lande und zu Mantua, als der Hr. v. Taste und seine Gemahlin, von welcher ich an Sie und an meine Schwester ein Compliment schreiben soll. Hr. Misliweczek ist noch hier. Von dem italienischen Krieg, von welchem in Teutschland stark gesprochen wird, und den hiesigen Schloßbefestigungen ist Alles nicht wahr. Verzeihen Sie mir meine schlechte Schrift. —

Wenn Sie uns schreiben, so schreiben Sie nur glatt an uns, denn hier ist nicht der Brauch wie in Teutschland, daß man die Brief herumträgt, sondern man muß sie von der Post abholen; und wir gehen alle

20 Dort hatten sie also im Jahr 1766 einer solchen Execution beigewohnt.
21 Die letzten Worte in Chiffern.
22 Nach einer vom Original genommenen Abschrift bei Al. Fuchs.

Posttage hin um selbige abzuholen. Hier gibts nichts Neues, wir erwarten von Salzburg Neuigkeiten. Wir hoffen, Sie werden den Brief von Botzen erhalten haben. Ich weiß nichts mehr, darum will ich schließen; unsere Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinen.

Wir küssen die Mama zu 100,000 (mehr Nullen habe ich nicht hingebracht) und ich küsse der Mama die Hände, und meine Schwester umarme ich lieber in persona, als in der Einbildung. —

Carissima sorella!

Spero che voi sarete stata dalla Signora, che voi già sapete. Vi prego, se la vedete di farle un Complimento da parte mia. Spero e non dubito punto che voi starete bene di salute. Mi son scordato di darvi nuova, che abbiamo qui trovato quel Sig[r] Belardo, ballerino, che abbiamo conosciuto in Haye ed in Amsterdam, quello che attacò colla spada il Ballerino il Sig[r] Neri, perchè credeva che lui fosse cagione che non ebbe la permission di ballar in teatro. Addio, non scordarvi di me, io sono sempre il vostro fidele fratello

Wolfgango Mozart.

52.

[Nachschrift.] [Mailand 21 Nov. 1772.]

Ich sage Dir Dank, Du weißt schon für was. — Ich kann dem Herrn von Heffner unmöglich schreiben. Wenn Du ihn siehst, so laß ihn das Folgende lesen. Ich bitte ihn, er möge sich indessen begnügen.

Ich werde meinem wohlfeilen Freunde nicht vor übel haben, daß er mir nicht geantwortet hat: so bald er wird mehr Zeit haben, wird er mir gewiß, Zweifelsohne, ohne Zweifel, sicher, richtiglich antworten.

53*.

[Nachschrift.] [Mailand 28 Nov. 1772.]

Den H. von Aman lassen wir beyde gratulieren, und ich lasse ihm sagen, mich verdriest es daß er alzeit ein Geheimnüß daraus gemacht hat, wenn ich ihm von seiner Frl. Braut was gesagt habe, Ich hätte ihn für aufrichtiger gehalten. Von H. und Fr. von Germani habe ich Empfehlungen auszurichten, es ist ihnen auch leid daß sie nicht bei Ihnen seyn könen. Noch Eins: Ich lasse den H. von Aman sagen, wenn er gesinnt ist eine rechte Hochzeit zu halten, so soll er sein warten, biß wir zurück kommen, damit dasjenige doch wahr wird, was er mir versprochen hat, nemblich daß ich auf seiner Hochzeit tanzen soll. Lebe wohl. Meinen Handkuß an die Mama. An alle gute Freunde und Freundinen meine Empfehlung. Sage dem H. Leitgeb, er soll keck nach Meyland kommen, dan er würde sich gewis Ehre machen. Aber bald[23]. Ich bitte sage es ihms. Dan es liegt mir daran. Adieu.

23 Die zwei Sätze in Chiffern.

54*.

[Nachschrift.] [Mailand 5 Dec. 1772.]

Nun hab ich noch 14 Stuk zu machen, dann bin Ich fertig, freulich kan man das Terzet und Duetto für 4 Stück rechnen. Ich kan ohnmöglich viell schreiben, dan ich weis nichts, und zweitens weis ich nicht was ich schreibe, indem ich nun immer die Gedancken bey meiner Opera habe, und Gefahr lauffe, Dir, anstatt Worte eine ganze Aria herzuschreiben. Von H. und Fr. von Germani habe Empfehlungen an die Mama, Dich, und H. Adelgasser auszurichten. Ich habe hier in Meyland ein neues Spiel gelernt, welches heist: Mercante in fiera, so bald Ich nach Haus komme so werden wir es spiellen.

Eine neue Sprache habe ich von der Fr. v. Taste auch gelernt, die ist zum Reden leicht, zum Schreiben mühesam aber auch tauglich, sie ist aber ein wenig — — — kindisch, aber gut für Salzburg. Addio lebe wohl. Mein Compliment an alle gute Freunde und Freundinen. Meine Empfehlung an unser schöne Nandl, und an canari Vogel, dan diese zwey und Du sind die unschuldigsten in unserm Hause. Der Fischietti wird wohl bald anfangen an seiner Opera buffa (auf Teutsch) an seiner närrischen Opera zu arbeiten. Addio. Meinen Handkuß an die Mama.

55*.

[Nachschrift.] [Mailand 18 Dec. 1772.]

Ich hoffe Du wirst Dich gut befinden, meine liebe Schwester. Wen Du diesen Brief erhelst, meine liebe Schwester, so geht demmselbigen Abend, meine liebe Schwester, meine Opera in Scena. Dencke auf mich, meine liebe Schwester, und bilde Dir nur, meine liebe Schwester, kräftig ein, Du siehest und hörst, meine liebe Schwester, sie auch. Freulich ist es hart, weil es schon 11 Uhr ist, sonst glaube ich, und zweifle gar nicht daß es beym Tag liechter ist als zu Ostern. Meine liebe Schwester, morgen speisen wir beym H: v. Mayer, und warum glaubst Du? Rathe. Weil er uns eingeladen hat. Die morgige Probe ist auf dem Theatro, der Impresario aber, der sig: Castiglioni, hat mich ersucht, ich solle niemand nichts darvon sagen, dan sonst lauffen alle Leute hinein, und das wollen wir nicht, also mein kind, Ich bitte Dich sage niemanden nichts davon mein Kind, dan sonst lauffeten zu viell Leute hinein, mein Kind. Approposito. Weist Du schon die Histori die hier vorgangen ist? Nun will ich sie Dir erzählen. Wir giengen heunt von Graf Firmian weck um nach Haus zu gehen, und als wir [auf den psl plaz kommen, und[24]] in unser Gassen kammen, so machten wir unser Hausthüre auf, und was meinste Du wohl waß sich zugetragen? Wir giengen hinein. Lebe wohl, mein Lungel, Ich

24 Die eingeklammerten Worte sind ausgestrichen.

küsse Dich, meine Leber, und bleibe wie allzeit, mein Magen, Dein
unwürdiger frater Bruder Wolfgang.

Bitt bitt meine liebe Schwester, mich beists, kraze mich[25].

56*.

[Nachschrift.] [Mailand 9 Jan. 1773.]

Wen Du die Madame d'Aste und H. Troger und H. und Fr. Germani siehest, so bitte ich eine Empfehlung von mir auszurichten. Von H. von Schidenhofen, Hafner und andere gute Blut und Beinner Freunde und Freundinen habe ich Complimenten auszurichten, absonderlich von der Frau Hofkanzlerin. Neues weis ich nichts als daß der Graf Saurau Dommdechant worden ist Addio[26].

57*.

[Nachschrift.] [Mailand 16 Jan. 1773].

Ich vor habe den primo eine uomo Motteten machen welche müssen morgen bey Theatinern den producirt wird. Seynt auf wohl ich euch bitte. Lebe wohl. Addio.

Mir leid ich Neues meine an gutte und Lebe
ist daß nichts weis, Empfehlung alle Freunde Freundinen. wohl,
meinen an Mama. küsse
Handkus die ich dich zu und wie Dein Bruder Tausendmahl bleibe
allzeit getreuer Meyland.

58*.

[Nachschrift.] [Mailand 23 Jan. 1773.]

Signor e Signora d'Aste, sig[re] e sig[ra] Germani, sig. Mislivecek, sig[ra] de Amicis m'hanno imposti di scriver e significarvi i di lori complimenti e rispetti. Vi prego di dire al sig: Giovani Hagenauer da parte mia, che non dubiti, che andrò à veder sicuramente in quella bottega delle armi, se ci sono quei nomi che lui desidera, e che senza

25 Auf der gegenüberstehenden Seite findet sich folgende Zeichnung:

Der Brief des Vaters zieht sich in vier Zeilen wie ein Rahmen am Rande des Bogens um die Zeichnung herum.

26 Der Scherz des Briefes besteht darin, daß die zuerst genannten Personen sämmtlich in Mailand, die folgenden in Salzburg waren.

dubbio doppo averli trovati le porterò meco à Salisburgo. Mi dispiace che il sig: Leitgeb è partito tanto tardi da Salisburgo che non troverà più in scena la mia opera, e forse non ci troverà nemeno, se non in viaggio. Hieri sera era la prima prova coi stromenti della seconda opera, ma hò sentito solamente il primo Atto, perchè al secondo mene andiedi essendo già tardi. In quest' opera saranno sopra il balco 24 cavalli e un mondo di gente, che sarà miracolo se non succede qualche disgrazia. La Musica mi piace, se piace al Publico non sò, perchè alle prime prove non è lecito l'andarci che alle persone che sono dell Teatro. Io spero che domani il mio padre potrà uscir di casa. Sta sera fà cativissimo Tempo. La sig^ra Teiber è adesso à Bologna e il Carnevale venturo reciterà à Torino, e l'anno sussequente poi và à cantar à Napoli. I miei rispetti à tutti i miei amici e amiche. Bacciate da parte mia alla mia madre le mani. Non sò niente più. Addio.

Perdonate la mia cativa scritura, la penna non vale un corno.

59*.

[Nachschrift mit Bleistift.] [Wien 12 Aug. 1773.]

Hodie nous avons begeguet per strada Dominum Edlbach, welcher uns di voi compliments ausgericht hat, et qui sich tibi et ta mere empfehlen läßt. Adio. W. M.

60*.

[Nachschrift.] [Wien 14 August 1773.]

[Das ganze Haus von Martines, und Bono empfehlen sich ebenfals.] [27] Wen es die Witterung erlaubt.

Ich hoffe, meine Königin, Du wirst den höchsten Grad der Gesundheit genießen und doch dan und wan oder vielmehr zuweilen oder besser bisweillen oder noch besser qualche volta wie der Welsche spricht, von Deinen wichtigen und dringenden Gedancken (welche alzeit aus dem schönsten und sichersten Vernunft herkomen, den Du nebst Deiner Schönheit besitzet, obwohlen in so zartem Alter und bey einem Frauenzimmer fast nichts von Obgesagten verlangt wird, Du, o Königin, auf solche Art besitzest, daß Du die Mansperssonnen Ja so gar die Greise beschämest) mir etliche davon aufopfern. Lebe wohl. Wolfgang *Mozart.*

(Hier hast Du was Gescheides.)

27 Die eingeklammerten Worte bilden den Schluß im Briefe des Vaters, Wolfgangs Zusatz ist durch die damals sehr veränderliche Witterung in Wien veranlaßt.

61*.

[Nachschrift.] [Wien 21 Aug. 1773.]

Wen man die Gunst der Zeit betracht, und doch die Hochachtung der Sonne dabey gänzlich nicht vergißt, so ist gewis, daß ich Gott Lob und Danck gesund bin. Der zweyte Saz ist aber ganz verschieden, anstat Sonne wollen wir sezen Monde und anstat Gunst Kunst, so wird ein Jeder der mit einem wenigen natürlichen Vernunft begabet ist, schließen, daß ich ein Narr bin, weil Du meine Schwester bist. Wie befindet sich die Miss Bimbes? Ich bitte alles Erdencliches an sie von mir auszurichten. Meine Empfehlungen an alle gutte Freund und Freundinen. Von H. und Fr. v. Mesmer, Prean, Grill, Saliet, Steigentesch, Stephanie, Seyberl, Frl. Franzel hab ich Empfehlungen auszurichten, an die Mama und an Dich und an H. von Schidenhofen. Von Mr Greibich, den wir zu Presburg zuerst kennten und dann auch zu Wien, habe ich auch alles Erdenkliches auszurichten, wie auch von Ihro Majestät der Kaiserin, Frau Fischerin, Fürst Kaunitz.

oidda. gnagflow Trazom.
neiw ned 12 tsugua 3771.

62*.

[Nachschrift.] [Wien 8 Sept. 1773.]

Der Wolfgangerl hat nicht Zeit zu schreiben, dan er hat nichts zu thun, er gehet im Zimmer herum, wie der Hund im Flöhen.

Concerto
per violino obligato
è stromenti
del: sig: Giuseppe Misliwecek
detto il boemo

p: s: so sieht mein Unterlag aus = Basso. =

63*.

[Nachschrift.]

Wir sind Gott Lob und Danck gesund; diesmahl haben wir uns die Zeit genommen Dir zu schreiben, obwohlen wir Geschäften hätten. Wir hoffen Du wirst auch gesund seyn. Der Tod des H. D. Niderl hat uns betrübet, wir versichern Dich, wir haben schier geweint, gebleert, gerehrt, und trenzt. Unsere Empfehlung an alle gutte Geister loben Gott den Herrn, und an alle gute Freund, Freundinen. Wir bleiben Dir hiemit mit Gnaden gewogen.

Wien, aus unserer Residenz
15. Sept. 1773 Wolfgang.

An H. von Hefner.

Ich hoff wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeuler Freund.

Ich hoff Sie werden gesund seyn, und nicht mir seyn Spinnfeund,
sonst bin ich Ihnen Fliegenfeund,
oder gar Wanzenfreund,
also ich rathe Ihnen bessere Verse zu machen, sonst komm
ich meiner Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom,
dan bin ich gar Capax zu gehen nach Constant-
-inopel die doch allen Leuten ist bekandt,
hernach sehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie auch nicht, aber
wen die Pferd hungrig sind, gieb man ihnen einen Haber.
Leben Sie wohl   Ich bin zu aller Zeit
sonst werd ich toll   von nun an bist in Ewigkeit

64*.

[Nachschrift.]   [München 16 Dec. 1774.]

Ich habe Zahnwehe.[28]

Johannes Chrisostomus Wolfgangus AmaDeus Sigismundus Mozartus Mariae Annae Mozartae matri et sorori, ac amicis omnibus, praesertimque pulchris virginibus,

ac freillibus, gratiosisque freillibus

S: P: D:

65*.

[Nachschrift.]   [München 28 Dec. 1774.]

Meine liebste Schwester.

Ich bitte Dich, vergesse nicht vor Deiner Abreise Dein Versprechen zu halten, das ist, den bewusten Besuch abzustatten — — — — dan ich habe meine Ursachen. Ich bitte Dich dort meine Empfehlung auszurichten — — aber auf das Nachdrüklichste — — — und Zärtlichste — — — und — — oh — ich darf mich ja nicht so bekümmern, ich kenne ja meine Schwester, die Zärtlichkeit ist ihr ja eigen; ich weis gewis daß sie ihr Mögliches thun wird, um mir ein Vergnügen zu erweisen, und aus Interesse — — — ein wenig boshaft — — — Wir wollen uns in München darüber zancken. Lebe wohl.

66*.

[Nachschrift.]   [München 30 Dec. 1774.]

Ich bitte meine Empfehlung an die Roxelana, und sie wird heumte abends mit dem Sultan den Thee nehmen. An die Jungfrau Mizerl bitte

28 In diesen drei Worten sind die Buchstaben abwechselnd mit schwarzer, rother Dinte und mit Bleistift geschrieben.

alles Erdenkliches, sie soll an meiner Liebe nicht zweiflen, sie ist mir beständig in ihrer reizenden Negligee vor Augen; ich hab vielle hübsche Mädl hier gesehen, aber eine solche Schönheit habe ich nicht gefunden.

Meine Schwester soll nicht vergessen die variationes über den Menuett d'exaudè von Ecart, und meine variationes über den Menuet von Fischer mitzunehmen. Gestern ware ich in der Comödie, nähmlich in der Mode nach der Haushaltung, sie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle gute Freund und Freundinen. Ich hoffe Du wirst — — — Lebe wohl — — Ich sehe Dich bald in München zu hoffen. Von der Frau von Durst habe ich ein Compliment auszurichten. Ist es wahr, daß der Hagenauer zu Wien Professor der Bildhauerey worden? Der H. von Mölk hat es dem P. Wasenau geschrieben, dan der Brief hat mir seinen Pater Wasenau gelesen. Adieu. Der Mama küsse ich die Hände, und damit hat es heunt sein Ende. Halte Dich recht warm auf der Reis, ich bitte Dich, sonst kanst Du Deine 14 Täge zu Haus sizen, und hinter dem Ofen schwizen, wer wird Dich beschüzen? Ich will mich nicht erhizen, iezt fängsts an zu blitzen. Ich bin wie allzeit Dein München

Bruder den 1774sten 30. Anno Decembre.

67*.

München den 11ten Jenner [1775.]

Wir befinden uns Alle 3 Gott Lob recht wohl. Ich kan ohnmöglich viel schreiben, dan ich mus den Augenblick in die Probe. Morgen ist meine Hauptprob, und Freytag als den 13ten geht sie in scena. Die Mama darf sich nicht sorgen, es wird Alles gut gehen. Daß die Mama einen Verdacht auf den grmi olled[29] geworfen, thut mir sehr wehe, dan er ist gewis ein lieber, höflicher Herr, und hat mehr Lebesart als Vielle von seines Gleichen in Salzbourg. Gestern waren wir in der masquirten Accademie. Der H. v. Mölk hat sich so verwundert, und verkreuziget über die opera seria, wie er sie hörte, daß wir uns völlig schämten, indem Jederman klar daraus sahe daß er sein Lebetag nichts als Salzbourg und Insprugg gesehen hat. Addio. Ich küsse der Mama die Hände.

Wolfgang.

68*.

[München, den 14 Jäner 1775.]

Gott Lob! Meine Opera ist gestern als den 13ten in scena gangen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen ohnmöglich beschreiben kan. Erstens war das ganze Theater so gestrozt voll, daß vielle Leute wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschröckliches Getös mit Glatschen, und viva maestro Schreyen. S. Durchlaucht die Churfürstin, und die Verwitwete, (welche mir vis à vis

29 Graf Seeau.

waren) sagten mir auch bravo. Wie die Opera aus war, so ist unter der Zeit wo man still ist, bi das Ballet anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden; bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nach dem bin ich mit meinem Papa in ein gewisses Zimmer gangen, wo der Churfürst und der ganze Hof durch muß und hab S. D. den Churfürst und Churfürstin und den Hoheiten die Händ geküst, welche Alle sehr gnädig waren. Heunt in aller Frühe schickt S. Fürstlichgenaden Bischof in Chiemsee her, und läst mir gratuliren, daß die Opera bey Allen so unvergleichlich ausgefallen ist. Wegen unserer Rückreise wird es so bald nichts werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, dan die Mama weis ja, wie wohl das Schnaufen thut — — — — Wir werden noch früh genung [zum][30] — — kommen. Eine rechte und nothwendige Ursache ist, weil den künftigen Freytag die Opera abermahl geben wird, und ich sehr nothwendig bey der Production bin — — sonst wurde man sie nicht mehr kennen — — — — dan es ist gar curios hier. Ich küsse der Mama 1000 mahl die Hände. Meine Empfehlung an alle gute Freund und Freundinen. An M. Andretter mein Compliment, ich bitte ihn um Verzeyhung daß ich noch nicht geantwortet, aber ich hatte ohnmöglich Zeit, mit Nächstem soll es geschehen. Addieu. An Bimberl[31] 1000 Buserln.

69*.

[Nachschrift.] [München 18 Jan. 1775.]

Meine liebe Schwester!

Was kan dan ich dafür daß es iezt just Viertheil über 7 Uhr geschlagen hat? — — Mein Papa hat auch keine Schuld — — das Mehrere wird die Mama von meiner Schwester erfahren. Jezt ist es aber nicht gut fahren, weil sich der Erzbischof nicht lang hier aufhält — — man will gar sagen er bleibt so lang bis er wieder wegreiset — — mir ist nur leyd daß er die erste Redoute nicht siehet. Meine Empfehlung an Baron Zeman, und an alle gute Freunde, und Freundinen. Der Mama laß ich die Hände küssen. Lebe wohl. Ich werde Dich gleich abhollen. Dein getreuer

Mayland den 5 May 1756. Franz v. Nasenblut.

30 Ausgestrichen.
31 Bimberl ist der Hund.

VI.

Text der Kirchenmusik.

1. *Missa sollemnis.*

Das feierliche Hochamt ist mit Musik begleitet, deren die Lesemesse entbehrt. Der Figuralgesang des Chors tritt aber nur an gewissen Stellen der feierlichen Handlung ein; die übrigen Gebete spricht oder singt der Priester am Altar während der Function. In die sogenannte musikalische Messe sind nur diejenigen Abschnitte aufgenommen, welche zu allen Zeiten denselben Text haben.

Dem Kyrie geht der Introitus voran, während der Priester die Kirche betritt und die Gebete an den Stufen des Altars spricht; der Text desselben ist wechselnd nach den verschiedenen Festzeiten. Darauf folgt das Kyrie und sobald es beendigt ist, stimmt der Priester das Gloria an.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax homnibus bonae voluntatis[1]! Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex coelestis, Deus, pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe! Domine Deus, agnus Dei, filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe, Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen.

Nach dem Gloria werden vom Priester die Gebete (Orationes) und die Epistel gelesen, auf welche das vom Chor gesungene Graduale folgt, ein kurzer Satz, dessen Text je nach der Festzeit bestimmt wird; nach diesem wird das Evangelium gelesen und dann folgt das Credo, (das Nicenische Glaubensbekenntniß), welches der Priester intonirt.

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium;

Et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum Et ex patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum non factum, consubstantialem patri per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine Et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas Et ascendit in coelum, sedet ad dex-

1 Evang. Luc. 2, 14.

teram patris Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis;

Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas,

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum Et vitam venturi saeculi. Amen.

Nach dem Credo folgt das Offertorium, ebenfalls ein meistens nicht sehr ausgeführtes Musikstück auf einen Text, welcher dem Fest gemäß ausgewählt wird. Während dem wird unter den entsprechenden Gebeten vom Priester die Hostie geopfert, Wein und Wasser gemischt, der Kelch geopfert, die Opfergaben, der Altar und der Priester geräuchert, und die Handwaschung vorgenommen. Hierauf erfolgt das Lesen der Praefatio, welche das Sanctus einleitet.

Sanctus dominus deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Nach dem Sanctus erfolgt unter den entsprechenden Gebeten die Wandlung und Aufhebung des Sacraments unter stillem Gebet. Dann pflegt das Benedictus einzutreten, während der Priester Gebete für sich spricht, bis zum Pater noster, das er laut singt. Nach der Zertheilung der Hostie folgt das Agnus dei.

Benedictus qui venit in nomine domini! Osanna in excelsis [2]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem!

Hierauf folgt die Communion, deren Text wiederum wechselnd ist. und nach verschiedenen Gebeten das Ite missa est.

2. *Missa pro defunctis.*

Die Todtenmesse zeigt in den Ceremonien und Gebeten verschiedene Modificationen vom Hochamt.

Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis! Te decet hymnus, Deus, in Sion Et tibi reddetur votum in Ierusalem. Exaudi orationem meam, Ad te omnis caro veniet [3]. Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis!

Bis hieher geht der Introitus, der beim Requiem stets derselbe ist.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison!

In der Todtenmesse ist kein Gloria, sondern es folgt nach dem Kyrie sogleich das Lesen des Gebets und der Epistel. Dem Graduale und Tractus schließt sich dann die berühmte Sequenz Dies irae von Thomas von Celano (um 1250) an.

---

2 Evang. Matth. 21, 9. Marc. 11, 9 f. Luc. 19, 38.
3 Psalm 64 [65], 1. 2.

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba, mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quicquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tum dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?
Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis!
Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die!
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus!
Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis!
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus!
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra!
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis!
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis;
gere curam mei finis!
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus!
Huic ergo parce, Deus!
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Hierauf erfolgt die Lesung des Evangeliums und, da in der Todtenmesse das Credo nicht vorkommt, sogleich das Offertorium Domine Jesu Christe u. s. w., das hier nicht geändert wird.

Domine Jesu Christe, rex gloriae! libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eas de ore leonis! ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

Nach dem Offertorium nimmt die Messe ihren regelmäßigen Verlauf, in welcher das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ihre Stelle einnehmen. Während der Communion wird Lux aeterna gesungen.

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini! Osanna in excelsis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem! Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

3. *Vesperae sollemnes de confessore.*

Die Vesper (das Abendgebet) wurde ursprünglich um Sonnenuntergang abgehalten, schon seit früher Zeit aber am Nachmittag. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Psalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier bestimmt ist. Der Zusatz de confessore zeigt an daß diese Vesper für die Feier eines Heiligen bestimmt ist, der als Bekenner (confessor) verehrt wird. Jeder Psalm wird mit der Doxologie beschlossen; nach jedem Psalm folgt die Antiphonie.

a Psalm 109 [110].

1 Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.
3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.
4 Iuravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
6 Iudicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.
7 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

b Psalm 110 [111].

1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.
2 Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.
3 Confessio et magnificentia opus eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.
5 Memor erit in saeculum testamenti sui.
6 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
7 Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.
8 Fidelia omnia mandata eius, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.
9 Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.
10 Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in saeculum saeculi.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

c Psalm 111 [112].

1 Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.
2 Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.
3 Gloria et divitiae in domo eius, at iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.
5 Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio.
6 Quia in aeternum non commovebitur.
7 In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius sperare in Domino.
8 Confirmatum est cor eius, non commovebitur, donec despiciat inimicos suos.
9 Dispersit, dedit pauperibus, iustitia eius manet in saeculum saeculi, cornu eius exaltabitur in gloria.
10 Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

d Psalm 112 [113].

1 Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
3 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus et super coelos gloria eius.
5 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
6 Et humilia respicit in coelo et in terra?
7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,
8 Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui,
9 Qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

e Psalm 116 [117].

1 Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.
2 Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Nach Beendigung der Psalmen wird ein **Capitel** mit den dazu gehörigen Versen gesprochen, hierauf folgt ein **Hymnus** und, durch eine Antiphonie eingeleitet das Magnificat.

f Evang. Luc. 1, 46 — 55.

46 Magnificat anima mea Dominum.
47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
48 Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
49 Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.
50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.
52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
54 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,
55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Zum Schluß werden mehrere **Orationen** gebetet.

4. *Litaniae Lauretanae de Beata Virgine.*

Litaneien sind abwechselnde **Bittgebete**, bei welchen einer vorbetet, und die anderen mit der **Bittformel** (ora pro nobis, miserere nobis) antworten; sie werden nur beim Nachmittagsgottesdienst angewendet.

Die **lauretanische Litanei** wird an Marienfesten gesungen, sie hat ihren Namen von der Marienkapelle zu Loretto, weil die dort angebrachten allegorischen Inschriften und Gemälde in den Worten der Litanei ausgedrückt sind.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater . e coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae. Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus

aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum, Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina Virginum, Regina sanctorum omnium — ora pro nobis!

Ora pro nobis oder miserere nobis wird nach jeder einzelnen Anrufung wiederholt; bei der musikalischen Ausführung wird es damit nicht strict gehalten.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

5. *Litaniae de venerabili altaris sacramento.*

Diese Litanei wird bei der Ausstellung des Sacraments gesungen.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Panis vivus, qui de coelo descendisti, Deus absconditus et salvator, frumentum electorum, vinum germinans virgines, panis pinguis, deliciae regum, iuge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca, manna absconditum, memoria mirabilium Dei patris supersubstantialis, verbum caro factum habitans in nobis, hostia sancta, calix benedictionis, mysterium fidei, praecelsum et venerabile sacramentum, sacrificium omnium sanctissimum, vere propitiatorium pro vivis et defunctis, coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur, stupendum supra omnia miracula, sacratissima dominicae passionis commemoratio, donum transscendens omnem plenitudinem, memoriale praecipuum divini amoris, divinae affluentia largitatis, sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, tremendum ac vivificum sacramentum, panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva, dulcissimum convivium, cui assistunt angeli ministrantes, sacramentum pietatis, vinculum caritatis, offerens et oblatio, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, refectio animarum sanctarum, viaticum in domino morientium, pignus futurae gloriae — miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

Nach dem Completorium, dem Gottesdienst der siebenten und letzten priesterlichen Tageszeit, wird von Ostern bis zum Sonntag Trinitatis als Antiphon das Regina coeli und vom ersten Adventssonntag bis zum Fest der Reinigung Mariä das Alma redemptoris mater gesungen.

6.

Regina Coeli laetare, Alleluja!
Quia quem meruisti portare, Alleluja!
Surrexit sicut dixit, Alleluja!
Ora pro nobis Deum! Alleluja!

7.

Alma redemptoris mater, quae pervia coeli
Porta manes et stella maris, succurre cadenti
Surgere qui curat populo, tu quae genuisti
Natura mirante, tuum sanctum genitorem,
Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
Sumens illud ave, peccatorum miserere.

8.

Wahlgebet der Marianischen Brüderschaft [4].

Sancta Maria, Mater Dei, ego omnia tibi debeo, sed ab hac hora singulariter me tuis servitiis devoveo, te patronam, te sospitatricem eligo. Tuus honor et cultus aeternum mihi cordi fuerit, quem ego nunquam deseram neque ab aliis mihi subditis verbo factoque violari patiar. Sancta Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Amen.

9.

Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix, nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris, sed a periculis cunctis libera nos semper, virgo gloriosa et benedicta, domina nostra, mediatrix nostra, advocata nostra, nos reconcilia tuo filio, nos commenda tuo filio, nos repraesenta tuo filio.

10.

Sequenz für die Pfingstwoche.

Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende, qui per diversitatem linguarum cunctarum gentes in unitate fidei congregasti.

11.

Als Segen beim Frohnleichnamsfest gesungen.

Ave verum corpus natum
De Maria virgine,

4 Wolfgang erkundigte sich von Bologna aus (3. Sept. 1760 V, 26), in welchen Brüderschaften er sei; vielleicht gab seine Theilnahme an dieser Brüderschaft Veranlassung zu der Composition.

Vere passum immolatum
In cruce pro homine.
Cuius latus perforatum
Vnda fluxit et sanguine,
Esto nobis praegustatum
In mortis examine!

12.

Offertorium der Missa de Trinitate.

Benedictus sit Deus pater, unigenitusque Dei filius, sanctus quoque spiritus, quia fecit nobiscum misericordiam suam.

Introibo domum tuam, Domine, in holocaustis, reddam tibi vota, quae distinxerunt labia mea [5].

Jubilate Deo omnis terra, psalmum dicite nomini eius, date gloriam laudi eius [6].

13.

Offertorium zum Fest des h. Benedict.

Scande coeli limina,
Anima sanctissima,
Per lampadum luces
Quos superi duces
Itineris obviam dant.
Sed quaeso? quid nati?
Qui tacti amore
Afflicti dolore
Hic orphani stant.
Cara o pignora, protegam vos,
Coeli ut patria societ nos.

14.

Offertorium zum Feste Johannis des Täufers.

Inter natos mulierum non surrexit maior Ioanne Baptista [7], qui viam domino praeparavit in Eremo. Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi [8].

15.

Gesungen, während mit dem Sacrament der Segen ertheilt wird.

Tantum ergo sacramentum
Veneramur cernui

5 Psalm 65 [66], 13 f.
6 Psalm 65 [66], 1.
7 Evang. Matth. 11, 11.
8 Evang. Johann. 1, 29.

Et antiquum documentum
Novo cedat ritui,
Praestat fides supplementum
Sensuum defectui.
Genitori genitoque
Laus et jubilatio
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio,
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.

16.

Venite populi delonge et admiramini gentes! An alia natio tam grandis, quae habet deos appropinquantes sibi, sicut Deus noster adest nobis? cuius in ara veram praesentiam contemplamur iugiter per fidem vivam.

O sors cunctis beatior sola fidelium, quibus panis fractio et calicis communio est in auxilium!

Eia ergo epulemur in azimis veritatis et sinceritatis et inebriemur vino laetitiae sempiternae.

17[9].

Gesungen als Communion beim Feste des h. Michael und der h. Schutzengel.

Benedicite angeli domini domino, laudate et superexaltate eum in saecula!
Benedicite coeli domino, laudate — in saecula!
Benedicite servi domini domino, laudate — in saecula!
Benedicite spiritus et animae iustorum domino, laudate — in saecula!
Benedicite sancti et humiles corde domino, laudate — in saecula!
Benedicite omnes religiosi domino Deo Deorum, laudate et confitemini ei, quia in omnia saecula misericordia eius.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

18.

Exultate, iubilate,
O vos animae beatae
Dulcia cantica canendo!
Cantui vestro respondendo
Psallant aethera cum me!

Rec. Fulget amica dies, iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis inexspectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi Aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

9 Daniel 3, 58. 59. 85. 86. 87. 90.

Tu virginum corona,
Tu nobis pacem dona,
Tu consolare affectus,
Vnde suspirat cor.
Alleluja!

19.

Rec. Ergo interest, an quis male vivat an bene? fidelis anima, cogita vias tuas, facileque quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid iram promeruisse an gratiam!

Aria. Quaere superna,
Fuge terrena,
Non cura reliqua,
Nil enim sunt.
Hoc dabit gaudia,
Mortis solatia
In coelis praemia
Quae sunt aeterna.

VII.

Bearbeitungen von Mozarts Kirchenmusik.

Sieben Cantaten, welche unter Mozarts Namen (Leipzig bei Breitkopf und Härtel und sonst) erschienen, sind vielleicht nächst seinen Opern am meisten verbreitet worden, so daß auf ihnen zum großen Theil das Urtheil über Mozart als Kirchencomponist beruht. Nun ist aber von diesen Cantaten nur eine einzige (II), wenn auch mit anderem Text, doch den Noten nach so von Mozart geschrieben, die übrigen sind alle nach seinem Tode aus einzelnen Theilen verschiedener Kirchenmusiken, die oft der Zeit, der eigentlichen Bestimmung und dem Stil nach weit von einander liegen, mit willkührlichen Aenderungen und Zuthaten zusammengesetzt. Nur der neu untergelegte Text hält sie zusammen, der meistens außerordentlich trivial und matt, nicht selten den ursprünglichen Textesworten widerspricht.

Als Beispiel diene die Parodie des Goetheschen Liedes

Der du Leid und Sehnsucht stillest
und das Herz mit Trost erfüllest,
das sich reuvoll seiner Schuld bewußt,
ach, ich bin des Wogens müde,
banger Schmerzen, unruhvoller Lust;

Geist vom Himmel, Gottes Friede,
komm und wohn' in meiner Brust!

welche in Cantate III statt des ursprünglichen Alma redemptoris untergelegt ist[1].

Dies doppelte Unrecht gegen den Componisten erklärt sich aus der Richtung einer Zeit, welche sich die Musik zu bequemem Genuß hand- und mundgerecht machte, aber wenig Sinn für das Kunstwerk als Ganzes, also auch wenig Achtung vor dem Recht des Künstlers auf die Integrität seiner Werke, am wenigsten historisches Verständniß besaß.

Hier folge die Uebersicht der Cantaten und ihrer Bestandtheile (Anh. 124—130 K.).

Cantate I besteht aus dem Kyrie (S. 1), Panis omnipotentiae (S. 10) Viaticum (S. 15) und Pignus futurae gloriae (S. 16) der Litanei 125 K.

Cantate II ist die Litanei 109 K.

Cantate III ist zusammengesetzt aus dem Sanctus der Messe 259 K. (S. 3); dem Benedictus der Messe 220 K.; dem Gloria der Messe 259 K. (S. 9). dem Offertorium 72 K. (S. 15) und dem Credo der Messe 259 K. (S. 25).

Cantate IV besteht aus Kyrie und Gloria der Messe 220 K. (S. 3); Motetto 277 K. (S. 12); Gratias (S. 19); und Domine (S. 21) der Messe in C moll, 427 K. [im Davide penitente 469 K. als Chor 4 Sii pur sempre und Duett 5 Sorgi o Signore gebraucht]; Magnificat der Vesper 193 K. (S. 26).

Cantate V ist gebildet aus dem Kyrie (S. 1), Et incarnatus bis zum Schluß des Credo (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25) der Messe 258 K.

Cantate VI enthält Dixit der Vesper 193 K. (S. 1); Laudate Dominum (S. 13) und Magnificat (S. 20) der Vesper 321 K.

Cantate VII ist zusammengesetzt aus Kyrie (S. 1) und Benedictus (S. 5) der Messe 259 K.; Arie aus Davide penitente 469 K. 3 Lungi le cure ingrate (S. 14); Agnus Dei (S. 26) und Dona (S. 29) der Messe 259 K.; Dixit der Vesper 321 K. (S. 33).

Daß man die Chöre aus König Thamos mit verändertem Text als geistliche Musik verwendete (Beil. XIII) ist danach so wenig zu verwundern, als daß auch die Freimaurercantaten (429. 471 K.) in gleicher Weise benutzt wurden (S. 95 f.). Auch ist es nicht eben befremdlich, wenn geistlichen Compositionen andere, ebenfalls kirchliche Texte untergelegt wurden (Anh. 114—119 K.).

Aber man verbrauchte auch weltliche Musik geradezu für die Kirche[2].

1 Sehr gut spricht Thibaut gegen diese verwässerten Uebersetzungen (über Reinheit der Tonkunst S. 102 ff.).

2 Neu war dies Verfahren freilich nicht. Nach dem Berichte eines Augenzeugen (mus. Real-Ztg. 1788 S. 177) bestanden die Tonstücke eines Jahrganges Kirchenmusik vom Jahr 1755, die man in einem fränkischen Fürstenthum noch im

Das schöne Adagio der großen Serenate für Blasinstrumente (361 K.) ist in ein Offertorium Quis te comprehendat (Anh. 110 K.) umgewandelt. Die Arie für Nancy Storace (405 K.) Ch'io mi scordi di te hat den Text In te domine speravi bekommen und die obligate Klavierstimme ist auf die Orgel übertragen (Anh. 120 K.). Die Arie aus Titus (19) Deh per questo istante ist mit dem Text O Deus ego te amo (Anh. 112 K.), die Tenorarie für Adamberger Per pietà non ricercate (420) mit dem Text Omni die dic Mariae (Anh. 111 K.) als Offertorium gebraucht. V. Novello hat den wundervollen Ensemblesatz aus dem zweiten Finale des Figaro Più docile io sono e dico di sì mit dem Text O Iesu mi, miserere nobis! als Motette mit Orgelbegleitung veröffentlicht und dazu bemerkt: this motett may be used at Benediction. Hoffentlich ist es nur ein Scherz, daß Leporello's Notte et giorno faticar zu einem Docti sacris, Don Giovanni's Fin che dal vino zu einem Lauda Sion travestirt worden seien [3].

Aber man hat selbst ganze Messen aus Mozarts Opern zusammengearbeitet, und zu Anfang dieses Jahrhunderts war eine Missa di Figaro, Don Giovanni auf Kirchenchören nicht unerhört. Ein Beispiel der Art mag als Zeugniß näher charakterisirt werden.

In der Sammlung K. Zulehners in Mainz befand sich eine sogenannte Krönungsmesse in C dur, mit Mozarts Namen, von der ich eine Abschrift durch Hrn. Schott in Mainz erhielt.

Alle Sätze mit Ausnahme des Credo sind übereinstimmend mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus Così fan tutte, nur daß Tonart und Instrumentation geändert, mitunter eine Stimme zugesetzt oder weggelassen ist, und zwar in folgender Weise.

Das Kyrie ist das Terzett (10) Soave sia il vento, in C dur transponirt, nur mit zwei Flöten, durch Hinzufügen einer Tenorstimme zur Ausfüllung der Harmonie, zu einem vierstimmigen Chor gemacht.

Christe eleison ist der erste Satz des Duetts (4) Ah guarda sorella, in G dur transponirt, für Sopran und Tenor, mit 2 Oboen und zwei Hörnern, hie und da verkürzt, auch ist das Ritornell an den Schluß gesetzt.

Im Anfang des Gloria sind neben wenigen sehr unbedeutenden Takten eigner Erfindung die Motive aus dem ersten Chor des zweiten Finale (S. 230) angewendet; darauf folgen bei dem Gratias agimus die ersten 70 Takte der Arie (11) Smanie implacabili als Sopransolo in F dur. Das Qui tollis sind 7 nicht entlehnte Takte, allein bei Miserere treten vier Takte aus dem ersten Finale (S. 115) Ed il polso, nach Wiederholung des originalen Qui tollis wird bei Suscipe aus dem ersten Finale (S. 115) Ah se tarda fortgefahren bis zum Schlusse dieses Satzes. Quoniam tu solus bis zum Schluß des Gloria ist das Terzett (3) Una bella serenata, unverändert bis auf die in den Tuttistellen zugesetzte vierte Stimme;

Jahr 1788 wiederholte, lediglich in einer Sammlung italiänischer Opernarien, unter welche deutsche geistliche Texte gelegt wurden.

3 Deutsche Mus. Ztg. 1860 S. 112.



das Schlußritornell ist fortgeblieben. Im Gloria sind von Blasinstrumenten Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten mit Pauken in gewöhnlicher Abwechslung gebraucht.

Sanctus und Osanna ist das um 6 Takte verkürzte, in C dur transponirte Andante des ersten Finale (S. 124) Dove son, nur daß dem Texte nach die Stimmen etwas anders eingerichtet sind.

Benedictus ist das Duett mit Chor (21) Secondate, in F dur transponirt, und von Saiteninstrumenten mit Flöten und Oboen begleitet, der Chor fällt mit Osanna ein.

Agnus Dei beginnt mit 11 eigenthümlichen Takten, dann folgt aus dem zweiten Finale (S. 260) Idol mio, wobei die Partie der Despina fortgeblieben ist.

Dona nobis ist das Schlußensemble der Oper.

Zulehner war, wie ich aus einem an G. Weber gerichteten Brief entnehmen konnte, der Meinung, die Messe sei von Mozart vor der Oper geschrieben; daß umgekehrt die Messe aus der Oper von irgend einem Kirchenmusikanten zusammengeflickt ist bedarf keines Beweises.

VIII.

Wolfgangs Bäsle.

Maria Anna Mozart, Wolfgangs Bäsle, die Tochter von Joseph Ignaz, einem Bruder Leopolds in Augsburg, ist geboren am 14. Jan. 1758. Sie war also zwei Jahre jünger als ihr Vetter, und ihre Bekanntschaft wurde, als er im Herbst 1777 nach Augsburg kam, rasch eine ebenso vertrauliche als lustige. Davon legen noch Briefe Wolfgangs [1] Zeugniß ab, welche eine Seite Mozarts lebendig zur Anschauung bringen, die man nicht übersehen darf, wenn man sein ganzes Wesen verstehen will.

Es ist eine Lustigkeit, eine Neigung zu Späßen und Scherzen, die zu lachen machen, und nichts als zu lachen machen, welche wir im kindlichen Alter natürlich finden, weil dort die Anstrengung des Geistes zu solcher Erholung und Erfrischung im angemessenen Verhältniß steht. Dieser Hang zu albernen und kindischen Späßen, wie man sie bei Erwachsnen nennen

1 Die Originale, von welchen die Abschriften genommen sind, welche mir vorlagen, waren im Besitz von Carl Mozart in Mailand. Er scheint sie vor seinem Tode vernichtet zu haben, denn sie sind nicht mit seinem Nachlaß nach Salzburg ins Mozarteum gekommen.

muß, blieb Mozart aber auch in späteren Jahren eigen. Sein Schwager Jos. Lange theilt folgende Beobachtung über ihn mit (Selbstbiogr. S. 171 f.): „Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werk beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durch einander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war; ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel sich darin die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Contrast zu bringen und durch eine Art von Selbst-Ironie sich zu ergetzen". Schwerlich ist hier eine beabsichtigte Selbstironie, vielmehr eine unbewußte Selbsthülfe der geistigen Natur zu erkennen, welche der inneren Aufregung und Arbeit eine Thätigkeit entgegenstellte, die von jener ableitete ohne selbst eine neue bedeutende Anregung zu bieten. Verwandt damit ist es, daß gewisse körperliche Bewegungen und Uebungen, die den Körper beschäftigen ohne ihn zu ermüden und bis auf einen gewissen Grad auch eine geistige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wie das Billardspiel, das Mozart leidenschaftlich liebte, durchaus geeignet waren ihn im Gleichgewicht zu halten, so daß er seinen musikalischen Ideen und ihrer Verarbeitung innerlich sich hingeben konnte, ohne dadurch aufgerieben zu werden. Daß es gerade eine Neigung zum Possenhaften ist, durch welche er sich für die ideale Thätigkeit frei macht, das was man als den Salzburger Hanswurstgeist bezeichnete, ist freilich nicht ohne Bedeutung bei einem Componisten, der in der komischen Oper das Höchste geleistet hat. Allein um so schärfer muß es hervorgehoben werden, daß in seinen künstlerischen Leistungen das Possenhafte nirgend hervortritt, daß er vielmehr alle Elemente des Komischen in die höhere Sphäre des Künstlerischen erhebt; weshalb manche Kritiker ihm sogar den eigentlichen Sinn für das Komische abgesprochen haben. Die Aeußerungen der geistigen Natur des Menschen, welche gewissermaßen nur aus den Bedürfnissen ihrer realen Existenz hervorgehen, sind von den künstlerischen Leistungen derselben wesentlich unterschieden; aber sie entspringen einer gemeinsamen Quelle, deshalb sind auch jene unserer Betrachtung nicht unwerth.

Es war gerathen die Briefe nur im Auszug mitzutheilen, sowohl um nicht zu ermüden, als auch weil diese Späße zum Theil das Schicklichkeitsgefühl und den Geschmack unserer Zeit verletzen, wiewohl nicht die Sittlichkeit. Diese Auszüge genügen um die ausgelassene Lustigkeit Wolfgangs und die Gewandtheit erkennen zu lassen, mit welcher er diese improvisirten Scherze rasch hinwirft. Es zeigt sich in diesen Reimereien, Wortverdrehungen und Versetzungen, in den refrainartigen Wiederholungen, so wenig Anspruch auf Witz und Gehalt sie machen können, ein gewisser Formensinn, ein lebhaftes Gefühl für Klang und Rhythmus in der Sprache, wie sie auch in den Sprüchen und Liedern, welche im Munde der Kinder und des Volks fortleben, häufig auf Kosten oder auch wohl gar mit Verzicht auf allen Sinn vorherrschen.

Bald nach seiner Ankunft in Mannheim schreibt Mozart:

„Allerliebstes Bäsle, Häsle!“

„Ich habe dero mir so werthes Schreiben richtig erhalten — falten, und daraus ersehen — drehen, daß der Herr Vetter — Retter und die Frau Bas — Has, und Sie wie recht wohl auf sind — Rind; wir sind auch Gott Lob und Dank recht gesund — Hund. Ich habe heute den Brief — schief von meinem Papa — haha! auch richtig in meine Klauen bekommen — strommen. Ich hoffe, Sie werden auch meinen Brief — trief, welchen ich Ihnen aus Mannheim geschrieben erhalten haben — schaben. Desto besser, besser desto! Nun aber etwas Gescheutes. Mir ist sehr leid daß der Hr. Prälat — Salat schon wieder vom Schlag getroffen worden ist — fist, doch hoffe ich, mit der Hülfe Gottes wird es von keinen Folgen sein — Schwein, Sie schreiben mir — Stier, daß Sie Ihr Versprechen, welches Sie mir vor meiner Abreise von Augsburg gethan haben, halten werden, und das bald — kalt; nu, das wird mich gewiß reuen. Sie schreiben noch ferners, ja Sie lassen sich heraus, Sie geben sich bloß, Sie lassen sich verlauten, Sie machen mir zu wissen, Sie erklären mir, Sie geben deutlich am Tage, Sie verlangen, Sie begehren, Sie wunschen, Sie wollen, Sie mögen, Sie befehlen, Sie deuten mir an, Sie benachrichtigen mir, Sie machen mir kund, daß ich Ihnen auch mein Portrait schicken soll — scholl. Eh bien, ich werde es Ihnen gewiß schicken — schlicken. Ob Sie mich noch lieb haben? Das glaub ich. Desto besser, besser desto! Ja, so geht es auf dieser Welt, der eine hat den Beutel, der andere hat das Geld; mit wem halten Sie es? mit mir, nicht wahr? Das glaub ich. Jetzt wunsch ich eine gute Nacht. — Morgen werden wir uns gescheut sprechen — brechen; ich sage Ihnen eine Sache Menge zu haben, Sie glauben es nicht gar können, aber hören Sie morgen es schon werden. Leben Sie wohl unterdessen! — Was ist das? — ists möglich! — ihr Götter! — mein Ohr, betrügst du mich nicht? — nein, es ist schon so — welch langer trauriger Ton!“

„Heut den schreiben fünfte ich dieses. Gestern habe ich mit der gestrengen Frau Churfürstin gesprochen und morgen als den 6 werde ich in der großen Galla-Accademie spielen und dann werde ich extra im Cabinet, wie mir die Fürstin-Chur selbst gesagt hat, wieder spielen. Nun was recht Gescheutes! es wird ein Brief oder es werden Briefe an mich in Ihre Hände kommen, wo ich Sie bitte daß — was? — ja, ein Fuchs ist kein Haas — ja, daß — nun, wo bin ich denn geblieben? ja recht, beim Kommen, ja, jetzt fallt mirs ein, Briefe, Briefe werden kommen — aber was für Briefe? je nun, Briefe an mich halt; die bitte ich mir gewiß zu schicken, ich werde Ihnen schon Nachricht geben, wo ich von Mannheim weiters hingehe. Jetzt Numero 2! Ich bitte Sie — warum nicht? ich bitte Sie, allerliebster Fex — warum nicht? daß, wenn Sie ohnedem an die Mad. Tavernier nach München schreiben ein Compliment von mir an die zwei Mllen Freysinger schreiben — warum nicht? curios, warum nicht? und die jüngere, nämlich die Frl. Josepha bitte ich halt recht um Verzeihung — warum nicht? warum sollte ich sie nicht um Verzeihung bitten? curios, ich wüßte nicht, wa-

rum nicht? ich bitte sie halt recht sehr um Verzeihung, daß ich ihr bishero die versprochne Sonate nicht geschickt habe, aber ich werde sie sobald es möglich ist übersenden — warum nicht? was, warum nicht? warum soll ich sie nicht schicken? warum soll ich sie nicht übersenden? warum nicht? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? Nu also diesen Gefallen werden Sie mir thun? — warum nicht? curios, warum nicht? ich wüßte nicht, warum nicht? Vergessen Sie auch nicht von mir ein Compliment von mir an Papa und Mama von die zwei Fräulein zu entrichten, denn das ist grob gefehlt, wenn man Vater und Mutter vergessen thut sein müssen lassen haben. Ich werde hernach, wenn die Sonate fertig ist, selbe Ihnen zuschicken und einen Brief dazu und Sie werden die Güte haben selbe nach München zu schicken. Nun muß ich schließen und das thut mich verdrießen. Herr Ritter, gehen wir geschwind zum heil. Kreuz und schauen wir, ob noch wer auf ist! Wir halten uns nicht auf, nichts als anläuten, sonst nichts. — Nun leben Sie recht wohl, ich küsse sie 1000mal und bin wie allzeit der alte junge

Von uns Reisenden tausend Compliments an Hrn. Vetter und Fr. Base.
Miehnnam ned ^{ts}5 rebotco[2] 7771.

Sauschwanz Wolfgang Amadeo Rosenkranz
an alle meine guten Freund — beunt meinen Gruß — Fuß! addio Fex — Hex bis ins Grab, wenn ichs Leben hab".

Die Correspondenz war lebhaft im Gange, wie der folgende Brief vom 11. Nov. 1778 beweist.

»Ma très chère Nièce! Cousine! Fille! Mère, Soeur et Epouse!«

„Potz Himmel tausend Sakristei Kraterschwerenoth! Teufel, Hexen, Truden, Kreuzbattaillon und kein End! potz Element, Luft, Wasser und Feuer, Europa, Asia, Africa und America! Jesuiter, Augustiner, Benedictiner, Kapuziner, Minoriten, Franziskaner, Dominikaner, Karthäuser und heil. Kreuzherren, Canonici regulares und irregulares, und alle Bärenhäuter, Spitzbuben, Hundsfötter, Cujonen übereinander, Esel, Büffel, Ochsen, Narren, Dalken und Fexen! Was ist das für eine Manier! vier Soldaten und drei Bandelier! so ein Paket und kein Portrait! Ich war schon voll Begierde — ich glaubte gewiß — denn Sie schrieben mir ja unlängst selbst, daß ich es gar bald, recht gar bald bekommen werde. Zweifeln Sie vielleicht, ob ich auch mein Wort halten werde? Das will ich doch nicht hoffen, daß Sie daran zweifeln! Nu, ich bitte Sie, schicken Sie mir es je ehender, je lieber. Es wird wohl hoffentlich so seyn, wie ich es mir ausgebeten habe, nehmlich im französischen Aufzuge".

„Wie mir Mannheim gefällt? — so gut einem ein Ort ohne Bäsle gefallen kann. — Ich hoffe auch, Sie werden im Gegentheil, wie es auch so ist, meine Briefe richtig erhalten haben; nemlich einen von Hohenalt-

2 Verschrieben statt November.

heim, und zwey von Mannheim, und dieser, wie es auch so ist, ist der dritte von Mannheim, aber in allen der vierte, wie es auch so ist. Nun muß ich schließen, wie es auch so ist, denn ich bin noch nicht angezogen und wir essen jetzt gleich, wie es auch so ist. Haben Sie mich noch immer so lieb, wie ich Sie, so werden wir niemalen aufhören uns zu lieben. — Wenn auch der Löwe ringsherum in Mauern schwebt, wenn schon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht gewesen und die Tyrannei der Wütherer in Abweg ist geschlichen, so frißt doch Codrus, der weis' Philosophus, oft Rotz für Habermuß, und die Römer, die Stützen meines A—, sind immer, sind stets gewesen und werden immer bleiben — kastenfrey".

»Adieu. j'espère que vous aurez deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que .... écoutez: que vous saurez bientôt mieux le français que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un môt dans cette langue. Adieu cependant. Je vous baise vos mains, votre visage . . . afin, tout ce que vous me permettez de baiser. Je suis de tout mon coeur

votre

très affectioné Neveu et Cousin

Wolfg. Amadé Mozart.«

Das Porträt langte im Febr. 1778 in Salzburg an und ist im Archiv des Mozarteums, eine Bleistiftzeichnung, die von keinem großen Meister herrührt. Sie zeigt das gutmüthige und lustige Gesicht des Bäsle, das etwas derbe Formen hat und ohne schön zu sein recht angenehm aussieht. Sie trägt die gestickte Riegelhaube, die ihr gut steht, ein kleines schwarzes Tuch ist um den Hals geschlagen.

Das Leben in Mannheim mit seinen neuen Eindrücken und den Verhältnissen, welche Mozart lebhaft beschäftigten, besonders die Neigung zu Aloysia Weber, ließen die Correspondenz mit dem Bäsle etwas ins Stocken gerathen. Indessen ist von dort an sie kurz vor der Abreise der folgende Brief geschrieben, und vergegenwärtigt man sich Mozarts damalige (28. Febr. 1778) Lage und Stimmung, wird man darüber erstaunen, wie es ihm möglich war diesen Ton anzuschlagen und den Scherz mit sichtlichem Behagen im Detail zu behandeln, wie er etwa ein Musikstück ausführte. Allerdings sind dergleichen scheinbare psychologische Widersprüche tief in der Natur des Menschen begründet, jeder Aufmerksame wird sie in den verschiedensten Lebenslagen an sich und an Anderen wahrnehmen; bei einer so ungemein leicht und lebhaft erregbaren Natur wie Mozarts mußten auch diese Reflexe der Laune lebhaft sein. Bezeichnend für sein ganzes Wesen ist es, daß der harte Kampf mit seiner Neigung ihn gegen den Vater, wie ernst und streng ihn dieser auch an die Pflicht mahnt, nicht erbittert, ihn überhaupt nicht störrig und verbissen macht, daß er vielmehr sich den natürlichen Regungen seiner Heiterkeit unbefangen hingiebt, was denn auch wieder wesentlich beitrug ihn im Gleichgewicht zu halten. Daß wir ihn in jeder Lage, in jeder Stimmung so durchaus einfach und wahr finden, wie ihn alle seine Briefe und Aeußerungen zeigen, beweist, daß die Harmonie seiner künstlerischen Natur die seiner gesammten geistigen Organisation ist.

Der bezeichnete Brief lautet:

»Mademoiselle, ma très chère Cousine!«

„Sie werden vielleicht glauben oder meinen, ich sey gestorben! — ich sey crepirt? — oder verreckt? — doch nein, meinen Sie es nicht, ich bitte Sie — wie könnte ich denn so schön schreiben, wenn ich todt wäre? wie wäre das wohl möglich? — Wegen meinem langen Stillschweigen will ich mich gar nicht entschuldigen, denn Sie würden mir so nichts glauben, doch was wahr ist bleibt wahr, ich habe so viel zu thun gehabt, daß ich wohl Zeit hatte an das Bäsle zu denken, aber nicht zu schreiben, mithin habe ich es müssen lassen bleiben. Nun aber habe ich die Ehre Sie zu fragen, wie Sie sich befinden und sich tragen? ob Sie noch offenes Leibes sind? ob Sie gar etwa haben den Grind? ob Sie mich noch können ein bischen leiden? ob Sie öfters schreiben mit einer Kreiden? ob Sie noch dann und wann an mich gedenken? ob Sie nicht zuweilen Lust haben sich aufzuhenken? ob Sie etwa gar böse waren auf mich armen Narren? ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen? — doch, Sie lachen — Victoria! Ich dachte wohl daß Sie mir nicht länger widerstehen könnten, ja ja, ich bin meiner Sache gewiß, obwohl ich in 14 Tagen gehe nach Paris. Wenn Sie mir also wollen antworten aus der Stadt Augsburg dorten, so schreiben Sie mir balde damit ich den Brief erhalte, sonst wenn ich etwa schon bin weg, erhalte ich statt einen Brief einen Dreck. — Na, um auf etwas Anderes zu kommen, haben Sie sich diese Fastnacht schon brav lustig gemacht? in Augsburg kann man sich dermalen lustiger machen als hier; ich wollte wünschen, ich wäre bei Ihnen, damit ich mit Ihnen recht herumspringen könnte. Meine Mama und ich, wir empfehlen uns beide dem Hrn. Vater und der Frau Mutter nebst dem Bäsle und hoffen, daß sie alle drey recht wohl auf sein mögen. Desto besser, besser desto! Apropos, wie steht es mit der französischen Sprache? darf ich bald einen ganz französischen Brief schreiben? von Paris aus, nicht wahr?"

„Nun muß ich Ihnen noch bevor ich schließe, denn ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, denn ich habe jetzt just gar nichts zu thun, und dann auch weil ich keinen Platz habe, wie Sie sehen, das Papier ist schon bald gar, und müd bin ich auch schon, die Finger brennen mich ganz vor lauter Schreiben, und endlich auch wüßte ich nicht, wenn auch wirklich noch Platz wäre, was ich noch schreiben sollte als die Historie, die ich Ihnen zu erzählen im Sinn habe. Hören Sie also, es ist noch nicht lange daß es sich zugetragen hat, es ist hier im Lande geschehen, es hat auch hier viel Aufsehens gemacht, denn es scheint ohnmöglich; man weiß auch unter uns gesagt den Ausgang von der Sache noch nicht. Also kurz zu sagen, es war etwa vier Stunden von hier, das Ort weiß ich nicht mehr, es war halt ein Dorf oder so etwas — nu, das ist wirklich ein Ding, ob es Triebstrill oder Burmsquiek war —, es war halt ein Ort. Da war ein Hirt oder Schäfer, der schon ziemlich alt war, aber doch noch robust und kräftig dabey aussah; der war ledig und gut bemittelt und lebte recht vergnügt — ja, das muß ich Ihnen noch vorher sagen, ehe ich die Geschichte auserzähle, er hatte einen erschrecklichen Ton, wenn er sprach, man mußte sich allezeit

furchten, wenn er sprach. Nu, um kurz von der Sache zu reden so müssen Sie wissen, er hatte auch einen Hund, den er Bellot nannte, einen sehr schönen großen Hund, weiß mit schwarzen Flecken. Nu, eines Tages ging er mit seinen Schafen daher, deren er elftausend unter sich hatte, da hatte er einen Stock in der Hand mit einem schönen rosenfarbnen Stockband, denn er ging niemalen ohne Stock — das war schon so sein Gebrauch. Nun weiter! Da er so eine gute Stunde ging, so war er müde und setzte sich bey einem Fluß nieder. Endlich schlief er ein; da träumt ihm, er habe seine Schafe verloren — und in diesem Schrecken erwacht er, und sahe aber zu seiner größten Freude alle seine Schafe wieder. Endlich stund er auf und ging wieder weiter, aber nicht lang, denn es wird kaum eine halbe Stunde vorbeygegangen sein, so kam er zu einer Brücke, die sehr lang war, aber von beyden Seiten geschützt war, damit man nicht hinabfallen könne. Nun, da betrachtete er seine Heerde, und weil er denn hinüber mußte, so fing er an seine elftausend Schafe hinüberzutreiben. Nun haben Sie nur die Gewogenheit und warten bis die elftausend Schafe drüben sind, dann will ich Ihnen die ganze Historie erzählen. Ich habe Ihnen vorher schon gesagt daß man den Ausgang noch nicht weiß, ich hoffe aber daß bis ich Ihnen schreibe sie gewiß drüben sind — wo nicht, so liegt mir auch nichts daran, wegen meiner hätten sie herüber bleiben können. Sie müssen sich unterdessen schon so weit begnügen; was ich davon gewußt habe, das habe ich geschrieben und es ist besser daß ich aufgehört habe, als wenn ich etwa dazu gelogen hätte, da hätten Sie mir etwa die ganze Historie nicht geglaubt, aber so glauben Sie mir doch — die halbe nicht".

„Nun muß ich schließen, ob es mich schon thut verdrießen; wer anfängt muß auch aufhören, sonst thut man die Leute stören. An alle meine Freunde mein Compliment, und wers nicht glaubt der soll mich küssen ohne End, von nun an bis in Ewigkeit, bis ich einmal werd wieder gescheit; da hat er gewiß zu küssen lang, mir wird dabei schier selbsten bang. Adieu, Bäsle! Ich bin, ich war, ich wäre, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wäre gewesen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich werde seyn, ich würde seyn, wenn ich seyn würde, o daß ich seyn würde, ich würde gewesen seyn, ich wäre gewesen, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte Gott ich wäre gewesen — was? — ein Stockfisch! Adieu, ma chère Cousine! wohin? — ich bin der nämliche wahre Vetter

Wolfgang Amade Mozart."

Ob von Paris aus die Unterhaltung zwischen ihnen fortgesetzt wurde, ist mir nicht bekannt; wenigstens sind keine Briefe aus dieser Zeit aufbewahrt. Als aber Mozart auf der Heimreise begriffen war lud er das Bäsle, weil es nicht gewiß war daß er Augsburg besuchen könne, durch folgenden Brief von Kaisersheim (23 Dec. 1778) zu einem Stelldichein nach München ein.

»Ma très chère Cousine!«

„In größter Eyl und mit vollkommenster Reu und Leid und steifem Vorsatz schreibe ich Ihnen und gieb Ihnen die Nachricht daß ich morgen

schon nach München abreise. Liebstes Bäsle, sei kein Häsle! ich wäre sehr gern nach Augsburg, das versichere ich Sie, allein der Hr. Reichsprälat hat mich nicht nach Augsburg gelassen und ich kann ihn nicht hassen, denn das wäre wider das Gesetz Gottes und der Natur, und wers nicht glaubt ist —; mithin ist es halt einmal so. Vielleicht komme ich von München auf einen Sprung nach Augsburg, allein es ist nicht so sicher; wenn Sie so viel Freude haben mich zu sehen wie ich Ihnen, so kommen Sie nach München in die werthe Stadt. Schauen Sie daß Sie vorm neuen Jahr noch drinnen sind, so will ich Sie dann betrachten vorn und hint, will Sie überall herumführen, doch nur eins ist mir leid daß ich Sie nicht kann logiren, weil ich in keinem Wirthshaus bin, sondern wohne bey — ja wo? das möchte ich wissen [3]. Nun Spassus a part — just dessentwegen ist es für mich sehr nothwendig daß Sie kommen — Sie werden vielleicht eine große Rolle zu spielen bekommen — also kommen Sie gewiß; ich werde alsdann in eigener hoher Person Ihnen complimentiren, Sie embrassiren, Ihnen was ich Ihnen etwa alles schuldig haarklein bezahlen und einen wackern lassen erschallen. Nun Adieu, mein Engel, mein Herz, ich warte auf Sie mit Schmerz Votre sincère Cousin

W. A."

„Schreiben Sie mir nur gleich nach München poste restante ein kleines Brieschen von 24 Bögen, aber schreiben Sie nicht hinein, wo Sie logiren werden, damit ich Sie und Sie mich nicht finden."

Sie kam auch in der That dorthin und Mozart lud sie ein mit ihm auf einige Zeit zum Besuch nach Salzburg zu kommen, worüber er seinem Vater Mittheilung macht (8. Jan. 1779): „Mein Bäsle ist hier — warum? ihrem Vetter zu Gefallen? — das ist freylich die bekannte Ursache! allein — nu, wir werden in Salzburg davon sprechen, dessentwegen wünschte ich sehr daß sie mit mir nach Salzburg gehen möchte. Sie geht gern; mithin wenn Sie Vergnügen haben Sie bei sich zu sehen, so haben Sie die Güte und schreiben gleich Ihrem Herrn Bruder daß die Sache richtig wird — Sie werden, wenn Sie sie sehen und kennen, gewiß mit ihr zufrieden seyn, alle Leute haben sie gern." Auf der Rückseite des Blattes läßt sich nun das Bäsle selbst vernehmen, und da sie in Mozarts Gegenwart schreibt, so mischt sich dieser hinein, so daß folgendes komische Duett herauskommt.

„Monsieur, mon très cher Oncle! Ich hoffe Sie werden sich nebst der Mademoiselle Cousine wohl befinden. Ich hatte die Ehre den Herrn Sohn recht gesund in München anzutreffen; sein Will ist, ich sollte mit nach Salzburg, noch weiß ich aber nicht, ob ich die Ehre haben werde Sie zu sehen"

[Hier ist ein Dintenfleck, dazu hat Wolfgang geschrieben: „das

3 Er wohnte dort bei Webers.

Portrait meiner Base, sie schreibt in Hemdärmeln"; darauf fährt sie fort]

„aber mein Vetter ist ein rechter Narr, das sehen Sie. Ich wünsche Ihnen, mon cher oncle, recht wohl zu leben, der Mademoiselle Cousine 1000 Compliment. Je suis de tout mon coeur

[Monsieur, setzt Wolfgang hinzu,
votre invariable cochon]
M. A. Mozartin.

Die Eltern hatten gegen diesen Besuch nichts einzuwenden und das Bäsle hielt sich zu Anfang des Jahres 1779 mehrere Wochen in Salzburg auf. Nachdem sie wieder heimgekehrt war, schrieb ihr Mozart noch folgenden Brief, den letzten der Art, welcher erhalten ist; denn ein späterer aus Wien (21. Oct. 1781) ist rein geschäftlich.

„Liebstes, bestes, schönstes,
liebenswürdigstes, reizendstes,
von einem unwürdigen Vetter
in Harnisch gebrachtes
Bäschen oder Violoncellchen!"

„Salzburg den 10 May 1779ni
blas mir hinteini!
gut ists,
wohl bekomms!"

„Ob ich Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus wohl im Stande sein werde, den Ihre reizende Schönheit (visibilia und invisibilia) gewiß um einen guten Pantoffelabsatz erhöhenden Zorn zu stillen, mildern oder zu besänftigen ist eine Frage, die ich aber auch beantworten will. Besänftigen will 1 mo soviel sagen als Jemand in einer Sänfte sanft tragen — ich bin von Natur aus sehr sanft und einen Senft esse ich auch gern, besonders zu dem Rindfleisch — mithin ist es schon richtig mit Leipzig, obwohl der Mr. Feigelrapée durchaus behaupten oder vielmehr beköpfen will, daß aus der Pastete nichts werden soll, und das kann ich ja ohnmöglich glauben; es wäre auch nicht der Mühe werth, daß man sich darum bückte; ja, wenn es ein Beutel voll Conventionskreuzer wäre, da könnte man so etwas endlich aufklauben, heben oder langen — darum wie ich gesagt habe, ich könnte es nicht anders geben. Das ist der nächste Preis, handeln lasse ich nicht, weil ich kein Weibsbild bin und hiemit holla! Ja, mein liebes Violoncellchen, so gehts und stehts auf der Welt, der eine hat den Beutel und der andere das Geld, und wer beides nicht hat, hat nichts, und nichts ist soviel als sehr wenig und wenig ist nicht viel, folglich ist nichts immer weniger als nicht viel, und viel immer mehr als wenig, und — so ist es, so war es und so wird es sein. Mach ein End dem Brief, schließ ihn zu und schick ihn fort an End und Ort

Dero gehorsamster unterthänigster Diener.

Latus, hinüber, V. S.

P. S. Ist die Böhmische Truppe schon weck — sagen Sie mirs, meine Beste, ich bitte Sie um Himmelswillen — ach! sie wird nun im Ueben sein, nicht wahr? O überzeugen Sie mich dessen, ich beschwöre Sie bei allem was heilig ist — die Götter wissen es, daß ich es aufrichtig meine!

Lebts Thüremichel noch? wie hat sich Prost mit seiner Frau vertragen? haben sie sich schon gekriegt beim Kragen? lauter Fragen!"

„Eine zärtliche Ode[4]

Dein süßes Bild, o Bäschen,
schwebt stets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren,
daß Du es selbst nicht bist.
Ich seh' es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, seh ichs — und weine,
daß Du es selbst nicht bist.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr lesen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will,
beschwör ich dich Erscheinung:
auf und verwandle dich:
verwandle dich Erscheinung
und werd — o Bäschen selbst!

Finis coronat opus
S. V.
P. T.
Edler von Sauschwanz".

„Mein und unser aller Empfehlung an Ihren Hrn. Hervorbringer und Frau Hervorbringerin. Adieu Engel! Mein Vater giebt ihm seinen onkelischen Segen und meine Schwester giebt ihm tausende cousinische Küssen. Adieu — adieu — Engel!"

„Mit nächster Ordinaire werde ich mehr schreiben und zwar etwas recht Vernünftiges und Nothwendiges Und bei diesem hat es sein Verbleiben bis auf weitere Ordre. Adieu — Adieu — Engel!"[5]

Das Bäsle scheint die Courmacherei ihres Vetters ernstlicher genommen zu haben als dieser; wenigstens glaubte später ihre Umgebung in der Art, wie sie von ihm sprach, etwas von getäuschten Erwartungen hindurchklingen zu hören. Sie sprach nicht gern und nicht viel von dieser Zeit; musikalisch war sie nicht und hatte daher von Wolfgangs künstlerischer Bedeutung keinen eigentlichen Eindruck bekommen können, seine Lebhaftigkeit und Hastigkeit bei musikalischen Aufführungen war ihr komisch vorgekommen. — Von ihren weiteren Lebensschicksalen ist mir nichts bekannt; sie lebte später bei dem Postdirector Streitel in Bayreuth und starb dort am 25. Jan. 1841 in dem hohen Alter von 83 Jahren.

Als Beleg dafür daß Mozart auch in späterer Zeit einen solchen spaßhaften Ton im Verkehr mit nahe befreundeten Personen, die dafür geeignet schienen, anzuschlagen liebte, mag hier noch ein Brief an die Baronesse von

4 Klopstocks Ode „Dein süßes Bild, Edone" fast unverändert.
5 Diese Worte sind rund um eine flüchtig hingezeichnete Caricatur eines Gesichts geschrieben.

Waldstetten Platz finden, die zu Mozarts eifrigsten Gönnerinnen gehörte und ihm besonders die Schwierigkeiten bei seiner Verheirathung überwinden half. Ihre eigenthümliche Persönlichkeit rechtfertigte den Ton dieses Briefes [6].

Allerliebste, Allerbeste, Allerschönste,
Vergoldete, Versilberte und Verzuckerte
Wertheste und schätzbarste
Gnädige Frau
Baronin!

Hier habe ich die Ehre Euer Gnaden das bewußte Rondeau, sammt den 2 Theilen von den Comedien, und dem Bändchen Erzählungen zu schicken. Ich habe gestern einen großen Bock geschossen! — es war mir immer als hätte ich noch etwas zu sagen — allein meinem dummen Schädel wollte es nicht einfallen! und das war, mich zu bedanken daß sich Euer Gnaden gleich so viele Mühe wegen dem schönen Frack gegeben — und für die Gnade mir solch einen zu versprechen! — allein, mir fiel es nicht ein; wie dies dann mein gewöhnlicher Fall ist; — mich reuet es auch oft daß ich nicht anstatt der Musik die Baukunst erlernt habe, denn ich habe öfters gehört daß derjenige der beste Baumeister sey, dem nichts einfällt. — Ich kann wohl sagen, daß ich ein recht glücklicher und unglücklicher Mensch bin! — unglücklich seit der Zeit da ich Euer Gnaden so schön frisirt auf dem Ball sah! — denn — meine ganze Ruhe ist nun verloren! — nichts als Seufzen und Aechzen! — die übrige Zeit die ich noch auf dem Ball zubrachte, konnte ich nichts mehr tanzen — sondern sprang — das soupee war schon bestellt — ich aß nicht — sondern ich fraß — die Nacht durch anstatt ruhig und sanft zu schlummern — schlief ich wie ein Ratz, und schnarchte wie ein Bär! — und (ohne mir viel darauf einzubilden) wollte ich fast darauf wetten daß es Euer Gnaden à proportion eben auch so gieng! — Sie lächeln? — werden roth? — o ja — ich bin glücklich! — mein Glück ist gemacht! — doch ach! wer schlägt mich auf die Achseln? — wer guckt mir in mein Schreiben? — auweh, auweh, auweh! — mein Weib! — Nun in Gotts Namen; ich hab sie einmal, und muß sie behalten! was ist zu thun? — ich muß sie loben — und mir einbilden, es sey wahr! — Glücklich bin ich, weil ich keine Auerhammer brauche um Euer Gnaden zu schreiben wie Hr. v. Taisen, oder wie er heißt! (ich wollte er hätte gar keinen Namen!), denn ich hatte an Euer Gnaden selbst etwas zu schicken. — Und auch außer diesem hätte ich Ursache gehabt Euer Gnaden zu schreiben; doch das traue ich mir in der That nicht zu sagen; — doch warum nicht? — also Courage! — Ich möchte Euer Gnaden bitten, daß — pfui Teufel, das wäre grob! — A propos; kennen Euer Gnaden das Liedchen nicht?, —

6 Das Original besitzt Hr. Aug. Artaria in Wien. Der Brief ist, wenn ich nicht irre, in einer Berliner Zeitung abgedruckt und sogar, sehr mit Unrecht, seine Authenticität bezweifelt worden.

Ein Frauenzimmer und ein Bier
wie reimt sich das zusamm? —
Das Frauenzimmer besitzt ein Bier,
davon schickt sie ein' Bluzer[7] mir,
so reimt es sich zusamm.

Nicht wahr das hätte ich recht fein angebracht? — Nun aber senza burle. Wenn mir Euer Gnaden auf heute abends einen Bluzer zukommen lassen könnten, so würden sie mir wohl eine große Gnade erweisen. — Denn, meine Frau ist — ist — ist und hat Gelüste — und aber nur zu einem Bier welches auf englische Art zugerichtet ist! — nun brav, Weiberl! — ich sehe endlich daß du doch zu etwas nütze bist! — Meine Frau, die ein Engel von einem Weibe ist, und ich der ein Muster von einem Eheman bin, küssen beyde Euer Gnaden 1000mal die Hände und sind ewig dero

getreue Vasallen
Mozart magnus, corpore parvus
et
Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima.

Wien den 2ten October
1782
an die Auerhammer bitte kein Kompliment.[8]

IX.

Mozart als komischer Dichter.

Die Leichtigkeit komische Situationen und Einfälle aufzufassen und darzustellen veranlaßte Mozart zu manchen kleinen Leistungen. An Gelegenheitsgedichten mit ziemlich losen und lockeren Reimereien, wie sie damals üblich waren, ließ er es nicht fehlen — es sind davon schon einige Beispiele mitgetheilt worden (S. 599 f. 603). Bei Redouten entwarf er die Pläne zu kleinen Pantomimen und schrieb dann die Musik dazu; ja, er machte verschiedene Ansätze zu Lustspielen oder vielmehr Possen, die aber, wie begreiflich, nicht über die ersten Anfänge hinauskamen; es wäre auch

7 Blutzer ächt wienerisch für Krug, Steinkrug.
8 Frl. Auerhammer war damals als Gesellschafterin und Vorspielerin bei der Baronin.

Schade gewesen, wenn Mozart mehr Zeit darauf verwendet hätte. Da Reliquien der Art sich erhalten haben, so mögen sie hier auch ihren Platz finden.

Die eine Posse führt den vielversprechenden Titel Der Salzburgerlump in Wien, und es war damit vielleicht auch auf eine Satyre abgesehen. Erhalten ist davon nur der folgende Anfang eines Entwurfs [1].

„Erster Ackt.

Erster Auftritt.

Hr. Stachelschwein liest eben einen Brief, den er von Salzburg von seiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod seines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über seinen Verlust, freuet sich aber zugleich über seine Erbschaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen sich beide einander zu sehen. — Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles seit der Zeit als sie mit einander im Polizey-Haus saßen, begegnet ist. — Hr. Stachelschwein sagt seinem Freund daß er nun durch den Todesfall seines Vaters bald in bessere Umstäṇde kommen werde; — er wolle ihm nächstens das mehrere erzählen, dermalen müsse er eilen —. Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiata oder Scultettj gienge. — Hr. Stachelschwein antwortet zu keinem aus beyden, sondern zum Kitscha — und so gehen sie auseinander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetti und ihre Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt sich, daß, da es schon 10 uhr ist, Hr. Stachelschwein noch nicht erscheint. — Die Tochter sagt, sie seye froh, so erspare sie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterschiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelschwein und Vorige. —

Hr. Stachelschwein sagt: unterthänigster Diener. — Man spricht von verschiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelschwein frägt sie, ob sie darinnen war und ob sie ihr gefallen habe. — Fr. v. Sculteti sagt sie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — sagt sie, es wäre ihr zu warm. —"

Hier hört der Entwurf zu Anfang der zweiten Seite auf; man sieht. er ist so liegen geblieben. Weiter gekommen war er mit einem Lustspiel in drei Aufzügen Die Liebesprobe, von welchem ein Bogen erhalten ist, und da derselbe ganz beschrieben ist und mitten im Dialog abbricht, so kann wohl noch mehr von Mozart niedergeschrieben sein; daß er das Stück vollendet habe ist kaum anzunehmen. Dieser Anfang lautet folgendermaßen [2].

---

1 Das Original war im Besitz von Al. Fuchs, bei dem ich es abgeschrieben habe.

2 Das Original besitzt Dr. H. Härtel; es ist veröffentlicht A. M. Z. XLIII S. 17 ff.

Die Liebes-Probe.

Ein LustSpiel in Drey Aufzügen.

Personen:

Hr. von Dumkopf
Rosaura. seine Tochter.
Trautel. dessen kammerMädchen
Leander. Liebhaber der Rosaura.
Wurstl. sein bedienter.
Hr. von knödl. Liebhaber der Rosaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Riesin.

Erster Aufzug.

Erster Austritt.

Das Theater stellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts steht ein ähnliches Haus.

Man hört schnalzen und Posthorn blasen. Wurstl fährt den Leander auf einem schubkarrn heraus. — bläst und schnalzt.

Wurstl. (leert den schubkarrn aus)

Da sind wir.

Leander. (Der sich von dem Boden aufricht)

Du ungeschickter kerl, was hast du denn gemacht.

Wurstl.

Allons. ausgespannt.

Leander.

Du verdamter Esel! — wirft man denn seinen Herrn so hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich lust dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteste Rosaura wie eher wie lieber wieder zu sehen, und zu umarmen, zu gros ist, als daß ich mich weiters mit einem solchen lassen, wie du mein sauberer Herr von Wurstl bist, länger aufhalten sollte. —

Wurstl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was sagst du, flegel? — Poltron! — Patron wirst du sagen wollen.

Wurstl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun also, liebster, bester Herr Pol- Patron Sprech' ich; nemmen sie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unschicklichkeit sondern mit fleis gethan; und mein Eyfer

sie bald und geschwind hieher zu bringen war so Eyfrig und geschwind, Daß ich aus lauter Eyfer und geschwindigkeit nicht wußte sollt' ich sie herwerfen oder herschmeißen.

Leander.

Du bist halt sammt deinem Eyfer und geschwindigkeit der größte Esel den ich in meinem leben gesehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurstl.

Ein andermal will ichs schon besser machen.

Leander.

Was? — noch besser willst du es machen? —

Wurstl.

Natürlich! — wenn ichs heut schlecht gemacht habe, muß ichs Ja ein andermal besser machen.

Leander.

Ja so wohl; — Nun gehe, und mache Daß ich bald das glück wieder genüssen kann meine geliebteste und anbetungswürdigste Rosaura zu Sprechen. — Allons: frisch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus ist es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es sind nun schon Drey volle Jahre daß ich abwesend bin, und es ist mir nicht möglich unter diesen beyden Häusern zu unterscheiden welches Das rechte seye.

Wurstl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was ist zu machen?

Leander.

Das weis ich selbst nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weist du was Wurstl — horche ein wenig an beyden Häusern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kannst, welche mit der bezaubernden Stimme meiner schönen Rosaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurstl.

Das ist g'scheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewiß gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. (er geht an beyde Häuser und schmeckt)

Leander.

O Rosaura! wie sehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu sehen — zu umarmen. — Nun Wurstl — hörst du was? — was teufel machst du denn? — warum schmeckts du denn so herum? —

Wurstl.

seyens doch still. — wenn Meine trautel in einem von diesen beyden Häusern ist, so schmeck ich sie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz

gut; aber seyens Mäusel Still, das sag ich ihnen, sonst verlier ich den geruch, und dann ....

Leander.

Nun so mag nur hurtig.

Wurstl. (schmeckt an dem Hause rechts)

Pfui, Pfui .... das ist ein gestank! — Das ist nichts. (schmeckt an dem Hause links) a ha! — welch himmlisch-süßer geruch! — Ja, Ja, du kommst von meiner lieben trautel; — Nu — geschmeckt hab ich dich, izt möcht' ich dich auch gern sehen. (er klopft an) trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Riesin; und die Vorigen.

Riesin.

Da bin ich, was will der Herr?

Wurstl. (zurückprellend)

Poz tausend, die ist gewachsen! — (zur Riesin) Ja — bist es, — oder bist es nicht? —

Riesin.

Ja, mein liebs Wursterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm laß dich umarmen. (umarmt ihn)

Wurstl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückst mich ja ganz. — Du warst sonst so ein artiges kleines Ding, so kurz beysamm, und izt bist eine völlige Heygeigen; sag mir doch, wie ist den das zugegangen daß du auf einmal so aufgeschossen bist? —

Riesin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzenswurstel. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas schwer dich also zu nennen, da es mir fast ohnmöglich scheint, daß du die trautel das kammerMädchen meiner angebettenen Rosaura seyest — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich also, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegnere zeit, und mache lieber daß meine schöne Rosaura herauskömmt; denn ich muß sie sehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Riesin.

gut, die sollen sie gleich sehen; — o Das wird eine freude seyn! — Doch — Da kömmt sie selbst schon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Riesin. (zu Leander) —

Nun, so gehen sie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich sehe nichts.

Wurstl.

ich auch nicht.

Riesin.

Nun, da; — geben sie acht — Ey, izt haben sie sie getreten.
(die Zwergin weint und schreyt wie ein kleines kind)

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Rosaura seyn —

Wurstl.

Das ist Ja gar ein fatschenkind.

Zwergin.

Und Doch bin ich es, mein Liebster; — Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Rosaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du schon in deiner äußerlichen gestalt nicht mehr das bist, was du warst; — so bist du doch in deinen gesinnungen noch die nemliche.

Wurstl. (zu Leander)

Herr Patron; die ihrige ist weniger geworden, und die meinige mehrer, folglich ist die meinige auch vornemer.

Leander. (zu Wurstl)

Ja, die deine ist aber zu viel worden.

Wurstl. (zu Leander)

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, bester Leander, zwar nicht verdenken, daß sie befremdet sind mich in dieser kleinen gestalt zu sehen; Doch wünschte ich daß sie ihrer Verwunderung endlich ein ziel setzen, und sich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Englische Rosaura; sie thun mir im höchsten Grade unrecht; — Erlauben sie daß ich zum beweise meiner unverbrüchlichsten treue und liebe

ihre schöne Hand oder vielmehr Handerle küssen darf. (Er kniet nieder und küßt ihr die Hand) — — — —

Nach Nissens Angabe (Anh. S. 20, 17. Köchel Anh. 28) fand sich in Mozarts Nachlaß „eine unvollendete deutsche Operette, die in der Manier Aehnlichkeit mit der Entführung aus dem Serail hat" und derer Personennamen identisch mit denen der Liebesprobe sind. Es ist kaum glaublich, daß Mozart diesen Stoff gar zweimal, als Lustspiel und als Operette, ernstlich vornehmen konnte. Wären die mitgetheilten Scenen für eine Operette brauchbar, ließe sich denken, Mozart habe sich den Text abgeschrieben, wie ich den Text zur ersten Scene der Entführung von seiner Hand sauber geschrieben bei meinem Freunde Dir. Hauser gesehen habe; aber dazu taugen sie nicht. Die musikalischen Skizzen sind verschollen; ich fürchte, daß hier ein Mißverständniß Nissens obwaltet.

X.

Mozart und Vogler.

Die Urtheile welche Mozart über Vogler seinem Vater mittheilt, sind — selbst wenn man Fröhlichs (Biographie des großen Tonkünstlers Vogler S. 38 f.) Bedauern theilen sollte, daß man „solche für Mozart prostituirliche Briefe, vertrauliche Mittheilungen des noch unreifen Sohnes an den Vater" bekannt gemacht hat — wichtig genug um sie vollständig mitzutheilen. Ich habe sie nur übersichtlich geordnet und soviel zur Erläuterung hinzugefügt als nöthig schien, die Aeußerungen Mozarts begreiflich zu machen, ohne die widersprechenden Urtheile unberührt zu lassen. Für meinen bestimmten Zweck — der nicht etwa war um jeden Preis Mozarts Aeußerungen zu rechtfertigen — habe ich auf die verschiedenartigen Urtheile und Nachrichten über Vogler aus späterer Zeit so wenig wie möglich Rücksicht genommen, sondern mich auf die frühere Zeit beschränkt. Ein Brief an einen musikalischen Freund in der musikal. Real-Zeitung 1788 S. 60 ff., dessen Verfasser Vogler besser zu kennen behauptet als die Tausende seiner Richter, giebt eine Charakteristik, in welcher über das scheinbare Wohlwollen die Abneigung so sichtlich die Oberhand gewinnt, daß man schwerlich bloße Ungeschicklichkeit voraussetzen darf. Eine lobpreisende Rechtfertigung Voglers von W. v. K. in Koblenz (musikal. Korresp. 1792 S. 377 ff.) darf dagegen mit vollem Recht ungeschickt heißen; sowie ein Brief von Christmann über Vogler (musik. Korresp. 1790 S. 113 ff.) offenbar der wahre Ausdruck einer aufrichtigen Bewunderung ist. Charakteristisch

für die Haltung, welche Vogler annahm, und die Stellung, welche seine Schüler und Anhänger ihm zu geben beflissen waren, sind besonders die von ihm herausgegebenen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (1778—1781).

Gleich bei der ersten Begegnung machte Vogler einen ungünstigen Eindruck auf Mozart. „Der Hr. Vice-Kapellmeister Vogler", schreibt er 4. Nov. 1777 „der neulich das Amt machte, ist einer der musikalischen Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orchester mag ihn nicht" [1]. Um den Grund dieser Abneigung zu erklären, berichtet er später (13 Nov. 1777) was man ihm von Voglers Stellung in Mannheim erzählt hatte. „Nun seine Historie ist ganz kurz. Er kam miserable her, producirte sich auf dem Clavier, machte einen Ballet. Man hatte Mitleiden, der Churfürst schickte ihn in Italien. Als der Churfürst [2] nach Bologna [3] kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: O altezza, questo è un grand uomo! etc. Er fragte auch den P. Martini: Altezza, è buono, ma à poco à poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangi molto [4]. Als Vogler zurück kam, wurde er geistlich und gleich Hofkaplan, producirte ein Miserere, welches, wie mir Alles sagt, nicht zu hören ist, denn es geht Alles falsch. Er hörte, daß man es nicht viel

1 „Von Seiten der Kapelle erlebte er Geringschätzung, die wahrscheinlich Folge von Neid war; überhaupt war Mannheim besonders damals immer zwischen zwei Factionen getheilt" (musik. Real-Zeit. 1788 S. 70).

2 Karl Theodor machte im Jahr 1774 eine Reise nach Italien.

3 Dies ist ein Irrthum, Valotti lebte bekanntlich in Padua.

4 Ueber seine Studien in Italien erzählt Vogler (Choralsystem S. 6 f.): „Karl Theodor schickte mich von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Historiker, als Menschenfreund und Meister so vieler Meister in der Praktik berühmt war. Mit einer schüchternen Verehrung, die mir sein Name eingeflößt, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plötzliche Aenderung ging bei mir vor, da er mir gutmüthig sagte: wir haben kein anderes als das Fuxische System. — — Dergleichen schreckte mich ab der Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forschungsgeist nie hätte befriedigen können. — Aber in welche Verlegenheit gerieth ich nicht durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiäner, als Priester ohnehin die stolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte) oder gegen meine Ueberzeugung zu handeln! Zudem war keine Aussicht vorhanden bei Valotti anzukommen, der schlechterdings Niemand lehren wollte. Endlich gelang es mir mich von dem loszureißen, der als Theoretiker mich bilden sollte, den zu versöhnen, von welchem mein irdisches Glück abhing, und den zu fesseln, der sich nie einem Schüler mitgetheilt hatte, der aber zuletzt auch meiner überdrüssig (fast dürfte ich sagen, auf meine Jugend und Nation neidisch) noch den sechsten und vorletzten Monat des mir in der Tonlehre gegebenen Unterrichts sich äußerte: »Egli vuol imparare in cinque mesi ciò che io ho imparato in cinquant' anni!« Nicht ganz genau ist also was Christmann (musik. Korr. 1790 S. 116) erzählt, Vogler habe nie Martini's Unterricht genossen und sei vom Churfürsten selbst an Valotti gewiesen. War übrigens Vogler mit seinem Lehrer, so war Martini auch mit seinem Schüler nicht zufrieden. J'ai trouvé, sagt Fétis (Biogr. univ. VIII p. 480), à Bologne dans la correspondance manuscrite du P. Martini une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais.

lobte; er ging also zum Churfürsten und beklagte sich, daß das Orchester ihm zu Fleiß und zu Trotz schlecht spielte; mit einem Worte, er wußte es halt so gut herum zu drehen (spielte auch so kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern[5]), daß er Vice-Kapellmeister geworden[6]. Das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht."

In der musik. Korresp. 1790 S. 132 ist darauf hingedeutet, daß Mißgunst sich bestrebt habe eine von Holzbauers schönsten Opern fallen zu machen und deshalb Zwietracht zwischen dem Componisten und Dichter zu stiften. Hierauf antwortete Vogler (ebend. S. 185 ff.): „Die Oper ist Günther von Schwarzburg, der junge Dichter Hr. Prof. Klein. Die Kabalen — wer hat sie erregt? Vermuthlich müssen es Opern-Compositeurs sein. Der ältere Toeschi erklärte sich, daß er für eine außerordentliche Gratifikation von 3000 Gulden keine Oper setzen wolle, weil diese Summe doch noch zu geringe sey, um sich auslachen zu lassen."

„Herr Cannabich hat nie ein Lied von eigener Composition hören lassen. Sein Lobredner Freiherr von Gemmingen kündigte zwar in den kleinen dramaturgischen Blättern vor 12 Jahren von ihm die Musik zu Schwans Azakia an. Sie ist aber noch nicht erschienen und zwei von meinen Tonschülern haben sie gesetzt."

„Der einzige Operncompositeur in Mannheim war ich [Vogler hatte damals freilich noch keine Oper geschrieben] — aber neidisch konnt ich nie auf Holzbauers Arbeit werden; weil der H. H. auf kurfürstlichen Befehl mir sie antrug und ich wegen der Tonschule, die ich errichten, wegen dem Systeme, das ich herausgeben wollte, sie von mir abgelehnt habe."

„Da aber die ganze Mannheimer Welt sich gegen meine Schule sträubte, gegen meine neue Lehrart empörte, so wurde dem Hrn. Holzbauer um so wärmer, um so bereitwilliger der Beifall zugeklatscht, als geschäftiger jedermann sein wollte meine Heterodoxie — man nannte H. den katholischen und mich den protestantischen Kapellmeister besonders wegen meiner Schule, woran aller Art Christen und selbst Juden Theil nahmen — in der Geburt gleich zu ersticken oder wie überflüssige junge Hunde zu ersäufen."

---

5 Dergleichen Gerede konnte freilich in Mannheim leicht entstehen, wo Jesuiten und Maitressen auf Karl Theodor den größten Einfluß hatten. Sehen wir doch Mozart selbst auf Anrathen seiner Freunde sich den Weg zum Kurfürsten durch Aufmerksamkeiten gegen dessen natürliche Kinder bahnen, ohne daß er etwas Arges darin findet.

6 Einen sehr üblen Eindruck macht Voglers Verhältniß zu Knecht. Christmann erzählt (mus. Korr. 1790 S. 117 f.), unter mehreren Novitäten, welche Vogler ihm mitgetheilt habe, sei die auffallendste gewesen, daß er ihm versicherte, nicht Hr. Knecht in Bibrach, sondern er selbst sei der Verfasser jener gegen Weisbek gerichteten Streitschrift, die 1785 in Ulm herauskam; er wisse daher nicht, wie es zugegangen sei, daß Hr. Knecht sie auf seine Rechnung genommen und die Ehre der Autorschaft sich stillschweigend angemaßt habe. Dagegen erklärte nun Knecht (mus. Korr. 1791 S. 97 ff.) in einer abgenöthigten Selbstvertheidigung, er sei der Verfasser jener Schrift und berief sich auf die Aufforderung Voglers, selbst dieselbe zu schreiben und sein eigenhändiges zum Druck eingesandtes Manuscript. Soviel ich weiß hat Vogler dazu geschwiegen.

„Weder Francesco de Majo mit seiner Ifigenia in Tauride 1762, noch mit seinem Allessandro nell' India 1764;

noch Traetta mit seiner Sofonisba 1766;

noch Holzbauer selbst mit seinem Adriano in Siria 1768;

noch Piccini mit seinem Catone in Utica 1770;

noch Chr. Bach mit seinem Temistocle 1772 und Lucio Silla 1774 alle vier verdienstvolle Männer fanden nicht den allgemeinen Beifall — solchen Lärm erregten sie alle nicht, als 1776 die deutsche Oper, die zur Zeit der Revolution der Deutschheit, wo eine deutsche Gesellschaft gestiftet ward, wo wir alle von einem deutschen Bigotisme angesteckt waren, wo wir uns einer Sünden fürchteten ein fremdes auch mit Bürgerrecht begabtes Wort einzumischen, statt Tabatière Nasenkrautstaubschachtel einführen wollten — mit dem inneren Gehalt (denn sie ist besonders durch ein beständiges Gewebe von allen verschiedenen Instrumenten sehr unterhaltend) den äußeren Werth als Brustmauer gegen die verhaßte Voglerische Reformation zu verbinden wußte. Doch — vielleicht zählt der Verf. auf eine Anekdote, die sich zu der Zeit ereignete."

„Da ich mich manchesmal mit Improvisationen abgebe, mir Worte vorlegen lasse und aus dem Stegreife sogleich Gesang und Begleitung auf dem Klavier dazu liefere, so ließ ich mich 1776 vom Pr. Kl. bereden, wohlgemerkt bereden, um ein gleiches mit G. v. Schw. vorzunehmen. Die Freude eines jungen Dichters das erstemal seine Zeichnung kolorirt zu sehen kennt keine politischen Grenzen: er vergaß sich so sehr daß er sie einem Weibe, die in dergleichen Sachen auch keine Toleranz kannte (es war Holzbauers Gemahlin) mittheilte und darüber sich und mir ein schwarzes Hagelwetter über den Kopf herbeilockte. Es zog so vorüber wie mehrere schwarze Wolken auf dieser Welt, die die Augen nicht trüben, die nur vorsichtiger machen. Im Grunde schaden solche Theaterdonner ebensowenig als die von meiner Orgel."

„Diese einzige Anekdote konnte den Biographen zu dieser Stichelei verleiten und reichte ihm nach seiner Meinung hinreichenden Stoff um seinen angeblich beneideten Helden zu bemitleiden."

Dieses lange Actenstück giebt eine lebendige Vorstellung von dem musikalischen Parteitreiben in Mannheim zu jener Zeit; man sieht, Vogler übte Vergeltung, allein den Eindruck von Bescheidenheit, Würde und Einfachheit einer großen Natur wird man schwerlich durch dasselbe bekommen.

„Er ist ein Narr", fährt Mozart fort, „der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommneres sey als er. Er veracht die größten Meister[7];

---

7 Auch in der musik. Real-Zeitung 1788 S. 69 ist von der Geringschätzung die Rede, „mit welcher er von den Werken allgemein als groß anerkannter Männer sprach, als z. B. von den Compositionen eines C. P. Em. Bachs, eines Schweizers". Dagegen bezeugt Christmann (musikal. Korr. 1790 S. 116), daß Vogler mit Ruhm und Anerkennung von Kunstgenossen rede und Männern wie Naumann in Dresden, Maier in Hannover, Albrechtsberger u. a. m. volle Gerechtigkeit widerfahren lasse. So sagt auch später Gld (A. M. Z. XX S. 85): „Vogler war nichts weniger als zanksüchtig, stolz, anmaßend; aber es war ein Streit, eine Differenz in seinem

mir selbst hat er den Bach verachtet[8]. Bach hat hier zwey Opern geschrieben, wovon die erste besser gefallen, als die zweyte. Die zweyte war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche zu Mailand geschrieben habe, so wollte ich sie sehen. Ich wußte von Holzbauer, daß sie Vogler hat; ich begehrte sie von ihm. Von Herzen gern, antwortete er mir; morgen werde ich sie Ihnen gleich schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen. Etliche Täge darauf, als er mich sah, sagte er zu mir ganz spöttisch: Nun, haben Sie was Schönes gesehen? Haben Sie was daraus gelernt? — Eine Aria ist gar schön — wie heißt der Text? (fragte er einen, der neben ihm stund) — Was für eine Aria? — Nu, die abscheuliche Aria von Bach, die Sauerey — ja, Pupille amate, die hat er gewiß im Punschrausch geschrieben. Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beym Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beym Churfürsten auch schon ausgedient".

So wenig er ihn als Klavierspieler gelten ließ (I S. 394), so wenig war er von seinem Orgelspiel befriedigt, als er ihn bei der Probe der Orgel in der lutherischen Kirche gehört hatte. „Er ist so zu sagen" schreibt er (18. Dec. 1777) „nichts als ein Hexenmeister; so bald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren und Presto. Da ging ich hinauf zu ihm, ich will ihm in der That lieber zusehen, als zuhören".

Wenn es möglich ist, so mißfielen ihm seine Compositionen noch mehr[9].

Innern, wozu es ihm an Kraft fehlte die aufgehobene Einheit wiederherzustellen. Deswegen mußte sein mehr scharfes als gründliches, unter einem glänzenden Reichthum von treffenden Bemerkungen den Mangel der Methode und eines systematischen Zusammenhangs sich selber verschleierndes Denken sich an Gegner richten; diese aber verkannten die Natur und den Drang seines Bedürfnisses. So weit ich Vogler persönlich gekannt habe weiß ich davon zu sagen und das bezeugen hier am Ort alle die häufigern Umgang mit ihm pflegten, daß er der neidloseste, gerechteste, billigste, schonendste, mit Freudigkeit und Enthusiasmus sich in Lob ergießende Beurtheiler seiner Kunstverwandten war, wenn Genialität das Werk auszeichnete. Gegen ungerechte Angriffe vertheidigte er solche Männer mit gleichem Nachdruck wie sich selbst, wenn er übrigens auch sie unter seine Feinde zählte". Verschiedene Urtheile der Art lassen sich leicht begreifen.

8 In den Betracht. d. Mannh. Tonsch. I S. 53 ff. wird eine Cantate von Bach mit vieler Anerkennung zergliedert.

9 Auch Schubart, so sehr er Vogler bewundert, sagt (Aesthetik S. 133 ff.): „Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie, und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl als in seiner Spielart Pedantismus"; was er von seinem Systematisiren herleitet. „Daher" sagt er „haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. — Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Studiums als des Genies. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle". Grimm sagt von der in Paris 1783 glänzend durchgefallnen komischen Oper Voglers La Kermesse ou la foire

Bald nach seiner Ankunft ging er aus einer Probe fort, wie er dem Vater schreibt (4. Nov. 1777), „dann man hat einen Psalm Magnificat probirt vom Vice-Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stunde gedauert". Diese ungünstige Meinung bestätigte sich ihm nur, als er später (19. Nov.) eine Messe von Vogler hörte. „Ich war im Amt, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war, und wovon schon vorgestern Nachmittags die Probe war, ich aber gleich nach geendigtem Kyrie davon ging. So habe ich mein Lebetag nichts gehört; es stimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen beym Haaren hinein reißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar Nichts sagen. Ich sage nur das, daß es unmöglich ist, daß ein Vogler'sches Amt einem Compositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann; denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön? — — Gott behüte! — übel und sehr übel werden, und das auf zwey- oder dreyerley Manieren, nämlich, daß kaum dieser Gedanke angefangen, kömmt gleich was Anderes und verderbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Orte, oder er ist endlich durch den Satz der Instrumente verdorben [10]. So ist die Musik des Vogler".

Danach kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn Mozart von Voglers Theorie ebensowenig befriedigt war. Leop. Mozart schrieb (10. Nov. 1777): „Man sagte mir, Vogler wäre ein musikalischer Theoreticus, er mag dann wohl ein Narr oder ein Spaßmacher sein". „Ich sehe aus des Papa Schreiben" schreibt Wolfgang (13. Nov. 1777), „daß Sie des Voglers Buch [11] nicht gelesen haben. Ich habe es jetzt gelesen, denn ich habe es von Cannabich entliehen. — Es dient mehr zum Rechnen als zum Componiren lernen. Er sagt, er macht in drey Wochen einen Compositeur und in sechs Wochen einen Sänger. Man hat es aber noch nicht gesehen" [12].

---

flamande sogar (correspond. littér. XI p. 466): Quant à la musique, il faut avouer que c'est peutêtre ce qui a été donné depuis longtemps de plus trivial sur ce théâtre; elle est pour ainsi dire sans aucune intention, sans caractère et sans originalité, quoique d'une facture infiniment baroque. C'est à cette triste musique qu'il faut essentiellement imputer la chute peu commune de cette bagatelle.

10 Diese Urtheile Mozarts sind commentirt in den Briefen eines Wohlbekannten II S. 36 ff.

11 Vogler Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776. 8.

12 Später schrieb der Vater (11. Juni 1778): „Vom Vogler in Mannheim ist ein Buch bekannt gemacht worden [Kuhrpfälzische Tonschule 1778], welches von der Pfälzischen Regierung allen Meistern im Land fürs Clavier, fürs Singen und für die Composition vorgeschrieben ist. Das Buch muß ich sehen, ich habe schon Commission gegeben mir solches zu verschreiben. Gutes wird immer etwas darinnen seyn, dann die Clavier-Methode konnte er aus Bachs Buche, die Anweisung der Singmethode aus Tosi und Agricola und die Anweisung zur Composition und Harmonie aus Fux, Riepl, Marpurg, Matheson, Spieß, Scheibe, d'Alembert, Rameau und einer Menge anderer herausschreiben und in ein kürzeres System bringen, das ich schon lange im Kopf hatte; ich bin fürwitzig, ob es mit meinem Sinn übereinkommt".

XI.

Eine väterliche Ermahnung.

Der Brief Leop. Mozarts vom 12. Febr. 1778, hier vollständig mit nöthigen Erläuterungen abgedruckt, gewährt die klarste Einsicht in die damalige Situation, und ist zugleich das beste Zeugniß für den Charakter beider Mozarts und ihr Verhältniß zu einander.

Deinen Brief vom 4ten habe mit Verwunderung und Schröcken durchlesen. Ich fange auch an ihn heute den 11ten zu beantworten, indem ich die ganze Nacht nicht habe schlafen können, und so matt bin, daß ich ganz langsam Wort für Wort schreiben, und ihn nach und nach bis morgen zu Ende bringen muß. Ich war Gottlob jetzt immer wohl auf; allein dieser Brief an dem ich meinen Sohn an nichts anderm mehr erkenne als an dem Fehler, daß er allen Leuten auf das erste Wort glaubt, sein zu gutes Herz durch Schmeichelegen und gute schöne Worte jedermann bloßstellt, sich von jedem auf alle ihm gemachten Vorstellungen nach Belieben hin und herlenken läßt und durch Einfälle und grundlose nicht genug überlegte, in der Einbildung thunliche Aussichten sich dahin bringen läßt, dem Nutzen fremder Leute seinen eigenen Ruhm und Nutzen, und sogar den Nutzen und die seinen alten ehrlichen Eltern schuldige Hilfe aufzuopfern, dieser Brief hat mich um so mehr niedergeschlagen, als ich mir vernünftige Hoffnung machte, daß Dich einige Dir schon begegnete Umstände und meine hier mündlich und Dir schriftlich gemachte Erinnerungen hätten überzeugen sollen, daß man, um sein Glück sowohl, als auch sein nur gemeines Fortkommen in der Welt zu suchen, und unter der so verschiedenen Art guter, böser, glücklicher und unglücklicher Menschen endlich das gesuchte Ziel zu erreichen sein gutes Herz mit der größten Zurückhaltung verwahren, nichts ohne die größte Ueberlegung unternehmen und sich von enthusiastischen Einbildungen und ohngefähren blinden Einfällen niemals hinreißen lassen müsse. Ich bitte Dich, mein lieber Sohn, lese diesen Brief mit Bedacht, nehme Dir die Zeit solchen mit Ueberlegung zu lesen — großer gütiger Gott die für mich vergnügten Augenblicke sind vorbey, wo Du als Kind und Knab nicht schlafen gingst, ohne auf dem Stuhl stehend, mir das oragnia figataxa vorzusingen, mich öfters und am Ende auf das Nasenspitzl zu küssen und mir zu sagen, daß, wenn ich alt seyn werde, Du mich in einem Kapsel, wo ein Glas vor, vor aller Luft bewahren wolltest, um mich immer bei Dir und in Ehren zu halten [1]. Höre mich demnach mit Geduld!

1 „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Sessel stehend das oragna fiagata fa sang und Sie auf das Nasenspitzl küßte, sind freylich vorbey, aber hat dessentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorsam gegen Sie abgenommen? — mehr sage ich nicht". (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778.)



Unsere Salzburger Bedrückungen sind Dir vollkommen bekannt, Du weißt mein schlechtes Auskommen, und endlich warum ich Dir mein Versprechen gehalten, Dich weiter gehen zu lassen und alle meine Drangsalen. Die Absicht Deiner Reise waren zwei Ursachen: oder einen beständigen guten Dienst zu suchen, oder wenn dieses mislingt, sich an einen großen Platz zu begeben, wo große Verdienste sind. Beides ging auf die Absicht Deinen Eltern beizustehen und Deiner lieben Schwester fortzuhelfen, vor allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit schon geschehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und jetzt nur ganz alleine auf Dich ankommt in eins der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente schuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Reichthum, mit Allem für Deine Familie wohl versehen bei aller Welt in Ansehen sterben willst?

Deine Reise ging nach München — Du weißt die Absicht — es war nichts zu thun. Wohlmeinende Freunde wünschten Dich da zu haben — Dein Wunsch war da zu bleiben. Man verfiel auf die Gedanken eine Gesellschaft zusammen zu bringen, ich darfs nicht umständlich wiederholen. Den Augenblick fandest Du die Sache thunlich, — ich fand es nicht — lese nach was ich Dir geantwortet. Du hast Ehre im Leibe: — hätte es, wenns auch geschehen wäre, Dir Ehre gemacht, von 10 Personen und ihrer monatlichen Gnade abzuhangen? da warst Du ganz erstaunlich für die kleine Sängerin des Theaters eingenommen und wünschtest nichts mehr als dem deutschen Theater aufzuhelfen: itzt erklärst Du Dich, daß Du nicht einmal eine komische Oper schreiben möchtest. Sobald Du beim Thor in München hinauswarfst, hatte Dich auch, wie ich vorhersagte, Deine ganze freundschaftliche Subscribentengesellschaft vergessen — und was wäre es nun in München gewesen? — Am Ende siehet man immer die Vorsehung Gottes. In Augsburg hast Du auch Deine kleinen Scenen gehabt, Dich mit meines Bruders Tochter lustig unterhalten, die Dir nun auch ihr Portrait schicken mußte. Das übrige habe Euch in den ersten Briefen nach Mannheim geschrieben. In Wallerstein machtest Du ihnen tausend Spaß, tanztest herum und spieltest, so daß man Dich als einen lustigen, aufgeräumten närrischen Menschen den damals abwesenden anpries, welches dem Herrn Beecké Gelegenheit gab, Deine Verdienste herunter zu setzen, die nun aber bei den zwey Herren durch Deine Composition und die Spielart Deiner Schwester in ein anders Licht gesetzt worden, da sie immer sagte: ich bin nur eine Schülerin meines Bruders, so daß sie die größte Hochachtung für die Deine Kunst haben, und sich sehr über des Beecké schlechte Compositionen hinausließen.

In Mannheim hast Du sehr wohl gethan, Dich bei dem Herrn

Cannabich einzuschmeicheln. Es würde aber ohne Frucht gewesen sein, wenn er nicht seinen doppelten Nutzen dabei gesucht hätte. Das übrige habe Dir schon geschrieben. Da wurde nun die Mlle. Tochter des Herrn. Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Portrait ihres Temperaments im Adagio der Sonate ausgedrückt, kurz diese war nun die Favoritperson. Dann kamst Du in die Bekanntschaft des Herrn Wendling. Jetzt war dieser der ehrlichste Freund, und was dann alles geschehen, darf nicht wiederholen. In einem Augenblick kommt die neue Bekanntschaft mit Herrn Weber: nun ist alles Vorige vorbei, itzt ist diese Familie die redlichste, christlichste Familie und die Tochter ist die Hauptperson des zwischen Deiner eigenen und dieser Familie vorzustellenden Trauerspiels und alles was Du Dir in dem Taumel, in den Dich Dein für alle Leute offenes gutes Herz gesetzt hat, ohne genugsame Ueberlegung einbildest, so richtig und so unfehlbar thunlich als wenn es schon ganz natürlich so gehen müßte.

Du gedenkest sie als Prima Donna nach Italien zu bringen. Sage mir ob Du eine Prima Donna kennst, die als Prima Donna, ohne vormals schon in Deutschland öfters recitirt zu haben, daß Theater in Italien betreten. Wie viele Opern hat nicht die Sgra. Bernasconi in Wien recitirt und zwar Opern in den größten Affecten und unter der genauesten Kritik und Unterweisung des Gluck und Calsabigi! Wie viele Opern sang die Mlle. Deiber in Wien unter der Unterweisung des Hasse und unter dem Unterricht der alten Sängerin und berühmtesten Actrice der Sgra Tesi, die Du beim Prinzen Hildburghausen gesehen und als ein Kind ihre Mohrin küßtest! wie manchmal recitirte die Mlle. Schindler[2] auf dem Wiener Theater, nachdem sie ihren Anfang bei einer Hausoper auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweisung des Hasse und der Tesi und des Metastasio machte! — Haben alle diese Personen es wagen dürfen sich dem italiänischen Publikum auszusetzen! und wie viele Protection und wie viel vermögende Empfehlungen hatten sie dann erst nöthig um zu ihrem Zweck zu gelangen? Fürsten und Grafen empfahlen sie und in Ruhm stehende Componisten und Poeten stunden für ihre Geschicklichkeit. Und Du willst ich soll nur an Luggiati schreiben, Du wolltest um 50 duggati die Opera schreiben, da Du doch weißt, daß die Veroneser kein Geld haben, und niemals eine neue Opera schreiben lassen. Ich soll jetzt auf die Ascensa Bedacht sein, da mir Michelagata nicht einmal eine Antwort auf meine 2 vorige Schreiben gab. Ich lasse, daß die Mlle. Weber wie eine Gabrielli singt, daß sie eine starke Stimme für die italiänischen Theater hat u. s. w., daß sie für eine Prima Donna gut gewachsen ist u. s. w., so ist es lächerlich daß Du für ihre Aktion gut stehen willst. Da gehört was mehreres dazu, und die altkindische auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlicher Menschenliebe unternommene Bemühungen

2 Katharina Leibner, geb. 1753, war von ihrem Schwager Schindler erzogen worden, und betrat unter diesem Namen als Sängerin die Bühne in Wien, fand dann in Italien und London großen Beifall, und verheirathete sich 1777 mit Bergobzoom. Sie ward 1780 in Braunschweig, 1783 in Prag engagirt und starb dort 1788.



des alten Hasse hat die Miß Davis auf ewig von der welschen Schaubühne verbannt, da sie die erste Sera ausgezischet und ihr Part der de Amicis übergeben wurde[3]. Nicht nur ein Frauenzimmer, sondern schon ein auf dem Theater geübter Mann, zittert bei seinen ersten Auftritten in einem fremden Lande. Und glaubst Du das ist alles? keineswegs — ci vuole il possesso di teatro, sogar, bei einem Frauenzimmer in Betreff des Anzugs, der Figur, des Aufputzes u. s. w. Doch, Du weißt alles selbst, wenn Du nachdenken willst; ich weiß, die scharfe Ueberlegung alles dieses wird Dich überzeugen, daß Dein Einfall zwar von gutem Herzen kommt, aber seine Zeit und große Vorbereitung braucht, und ganz ein anderer Weg muß genommen werden, solchen nach einiger längerer Zeit auszuführen. Welcher Impresario würde nicht lachen, wenn man ihm ein Mädchen von 16 oder 17 Jahren, die noch niemals auf dem Theater gestanden, recommandiren wollte.

Dein Vorschlag (ich kann kaum schreiben, wenn ich daran denke), der Vorschlag mit Herrn Weber und NB. 2 Töchtern herumzureisen hätte mich beinahe um meine Vernunft gebracht. Liebster Sohn! wie kannst Du Dich von einem so abscheulichen Dir zugebrachten Gedanken auch nur auf eine Stunde einnehmen lassen. Dein Brief ist nicht anders als wie ein Roman geschrieben. — — Und Du könntest Dich wirklich entschließen mit fremden Leuten in der Welt herumzuziehen? Deinen Ruhm, Deine alten Eltern, Deine liebe Schwester auf die Seite zu setzen? mich dem Fürsten und der ganzen Stadt, die Dich liebt, dem Spott und Gelächter auszusetzen? ja dem Spott, und Dich der Verachtung auszusetzen, da ich aller Welt, die mich immer fragte, sagen mußte, daß Du nach Paris gehen wirst, und am Ende wolltest Du mit fremden Personen auf gerathewohl herumziehen? Nein, das kannst Du nach einem Bischen Ueberlegung nicht einmal mehr gedenken. — Doch damit ich Euch alle Eurer Uebereilung überzeuge, so wisse, daß itzt eben die Zeit kommt wo keinem vernünftigen Menschen so etwas beifallen kann. Die Umstände sind dermal so daß man nicht einmal weiß, an was für Orten überall Krieg ausbrechen wird, da an allen Orten die Regimenter theils marschiren theils in Bereitschaft stehen. — In die Schweiz? — in Holland? ja da ist den ganzen Sommer keine Seele und im Winter bekömmt man in Bern und Zürich genau so viel, daß man nicht Hunger stirbt; sonst ist nirgends nichts. Und Holland hat jetzt auf andere Sachen als Musik zu denken und den halben Theil der Einnahmen frißt Herr Hummel[4] und die Concertunkosten, und wo blieb dann dein Ruhm? Das ist

3 Cecilia Davis, die jüngere Schwester der berühmten Harmonicaspielerin, begleitete diese auf ihren Reisen. Während des Aufenthalts in Wien wohnte sie in demselben Hause mit Hasse und genoß dessen Unterricht (Burney Reise II S. 203 f.). Sie trat im Jahre 1771 in Neapel auf und dort müßte die von Leop. Mozart erzählte Begebenheit vorgefallen sein. In den nächsten Jahren rivalisirte sie in London glücklich selbst mit der Gabrielli (Busby Gesch. d. Mus. II S. 402 ff. Burney hist. of mus. IV p. 499 f.); später trat sie auch in Florenz auf — man nannte sie l'Inglesina — kehrte 1784 nach London zurück und trat von der Bühne ab.

4 Hummel war Musikverleger in Amsterdam und derjenige, der für fremde

nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponisten, für Schmierer, für einen Schwindl[5], Zappa[6], Ricci[7] u. s. w. Nenne mir einen großen Componisten, der sich würdiget einen solchen niederträchtigen Schritt zu thun? — — Fort mit Dir nach Paris und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt; da behandelt der Adel Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit; da sieht man eine schöne Lebensart, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer deutschen Cavaliers und Damen, und da machst Du Dich in französischer Sprache fest.

Was die Gesellschaft mit Wendling u. s. w. betrifft, hast Du sie gar nicht nöthig. Du hast sie längst gekannt, und hat es Deine Mama nicht eingesehen, waret Ihr beyde blind? Nein, ich weiß, wie es sein wird. Du warst dafür eingenommen und sie durfte es nicht wagen, Dir zu widersprechen. Ich bin böse, daß es Euch beiden an Vertrauen und der Aufrichtigkeit fehlt, mir Alles umständlich und redlich zu berichten; Ihr machtet es mir mit dem Churfürsten ebenso und am Ende mußte doch Alles herauskommen. Ihr wolltet mir Verdruß ersparen und am Ende schüttet Ihr mir eine ganze Lauge von Verdrießlichkeiten auf einmal über den Kopf herab, die mich fast ums Leben bringen. Ihr wißt und habt 1000 Proben, daß mir der gütige Gott eine gesunde Vernunft gegeben, daß mir der Kopf noch am rechten Orte steht, und daß in den verwirrtesten Sachen oft einen Ausweg gefunden und eine Menge Sache vorausgesehen und errathen: was hielt Euch denn ab mich um Rath zu fragen und allzeit nach meinem Willen zu thun? Mein Sohn, Du hast mich mehr als Deinen aufrichtigen Freund, als einen scharfen Vater anzusehen — denke nach, ob ich Dich nicht allzeit freundschaftlich behandelt und wie ein Diener seinen Herrn bedient, auch Dir alle mögliche Unterhaltung verschafft, und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen größten Unbequemlichkeit geholfen habe? — —

Künstler gegen gute Spesen Alles besorgte, was zu einer guten Aufnahme beim Publicum erforderlich schien.

5 „Friedrich Schwindel", berichtet Gerber, „ein sehr angenehmer und beliebter jetzt lebender Componist, aber unstät und flüchtig und nicht länger an einem Orte, als er seinem Hang zum Vergnügen daselbst genugthun kann". Er hielt sich um 1770 im Haag auf, ging dann nach Genf, von da nach Mühlhausen, Lausanne und starb 1786 in Karlsruhe.

6 Francesco Zappa, ein Violoncellist, der auf Concerte reiste.

7 Pasquale Ricci, geb. in Como 1733, hielt sich lange auf Reisen auf, und mochte wohl während dieser Zeit Leop. Mozart bekannt geworden sein; er lebte dann in Paris und zuletzt wieder in Como.

XII.

Briefe über den Tod der Mutter.

1.

An Bullinger.

Paris, ce 3 Juillet 1778.

Allerbester Freund! (für Sie ganz allein.)

Trauern Sie mit mir, mein Freund! — Dieß war der traurigste Tag in meinem ganzen Leben — das schreibe ich um zwey Uhr Nachts — ich muß es Ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebe Mutter ist nicht mehr! — Gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das sah ich klar — mithin habe ich mich in Willen Gottes gegeben. — Er hat sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. Stellen Sie sich nur alle meine Unruhe, Angst und Sorgen vor, die ich diese vierzehn Tage ausgestanden habe. — Sie starb, ohne daß sie etwas von sich wußte — löschte aus wie ein Licht. Sie hat drey Täge vorher gebeichtet, ist communicirt worden und hat die heilige Oelung empfangen. — Die letzten drei Täge aber phantasirte sie beständig, und heut aber um 5 Uhr 21 Minuten griff sie in Zügen, verlor also gleich dabey alle Empfindung und alle Sinne — ich drückte ihr die Hand, redete sie an — sie sahe mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand Nichts, so lag sie, bis sie verschied, nämlich in fünf Stunden, um 10 Uhr 21 Minuten Abends — es war Niemand dabey, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Herr Haina und die Wächterin. — Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute ohnmöglich schreiben — ich bin der Meynung, daß sie hat sterben müssen — Gott hat es so haben wollen. Ich bitte Sie unterdessen um Nichts, als um das Freundstück, daß Sie meinen armen Vater ganz sachte zu dieser traurigen Nachricht zubereiten — ich habe ihm mit der nämlichen Post geschrieben — aber nur, daß sie schwer krank ist — warte dann nur auf eine Antwort, damit ich mich darnach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Muth! — Mein Freund! — Ich bin nicht itzt, sondern schon lange her getröstet! — ich habe aus besonderer Gnade Gottes Alles mit Standhaftigkeit und Gelassenheit übertragen. Wie es so gefährlich wurde, so bat ich Gott nur um zwey Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbstunde für meine Mutter, und dann für mich um Stärke und Muth — und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwey Gnaden im größten Maaße verliehen. Ich bitte Sie also, bester Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, sprechen Sie ihm Muth zu, daß er es sich nicht gar zu schwer und hart nimmt, wenn er das Aergste erst hören wird. Meine Schwester empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen — gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie — sagen Sie ihnen noch nicht, daß sie todt ist, sondern präpariren Sie sie nur so

dazu — thun Sie, was Sie wollen, — wenden Sie Alles an — machen Sie nur, daß ich ruhig seyn kann — und daß ich nicht etwa ein anderes Unglück noch zu erwarten habe. — Erhalten Sie mir meinen lieben Vater, und meine liebe Schwester. Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie — Adieu, ich bin

Dero
gehorsamster, dankbarster Diener
Wolfgang Amadé Mozart".

Aus Fürsorg:
Rue du gros chenet, vis-à-vis celle du croissant
à l'hôtel des quatre fils aimont.

Zu gleicher Zeit schrieb er an seinen Vater folgenden Brief um ihn vorzubereiten.

2.

Paris, den 3. July 1778.

Ich habe Ihnen eine sehr unangenehme und traurige Nachricht zu geben, die auch Ursach ist, daß ich auf Ihren letzten, vom 11ten Juny datirten Brief nicht eher habe antworten können. Meine liebe Mutter ist sehr krank — sie hat sich, wie sie es gewohnt war, Ader gelassen, und es war auch sehr nothwendig; es war ihr auch ganz gut darauf. Doch einige Täge darnach klagte sie — Frost und auch gleich Hitze, — bekam den Durchfall, Kopfwehe, anfangs brauchten wir nur unsere Hausmittel, antispasmodisch Pulver; wir hätten auch gern das schwarze gebraucht, es mangelte uns aber, und wir konnten es hier nicht bekommen, es ist auch unter dem Namen pulvis epilepticus nicht bekannt. — Weil es aber immer ärger wurde, sie hart reden konnte, das Gehör verlor, so daß man schreyen mußte, — so schickte der Baron Grimm seinen Doctor her. — Sie ist sehr schwach, hat noch Hitzen und phantasirt, — man giebt mir Hoffnung; ich habe aber nicht viel — ich bin nun schon lange Tag und Nacht zwischen Furcht und Hoffnung — ich habe mich aber ganz in Willen Gottes gegeben — und hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden es auch thun. Was ist denn sonst für ein Mittel, um ruhig zu seyn? — ruhiger, sage ich, denn ganz kann man es nicht seyn. — Ich bin getröstet, es mag ausfallen, wie es will, — weil ich weiß, daß es Gott, der Alles (wenn es uns noch so quer vorkömmt) zu unserm Besten anordnet, so haben will; denn ich glaube (und dieses lasse ich mir nicht ausreden), daß kein Doctor, kein Mensch, kein Unglück, kein Zufall einem Menschen das Leben weder geben noch nehmen kann, sondern Gott allein — das sind nur die Instrumenten, deren er sich meistentheils bedient — und auch nicht allezeit. — Wir sehen ja, daß Leute umsinken, umfallen und todt sind. Wenn einmal die Zeit da ist, so nutzen alle Mittel nichts, sie befördern eher den Tod als daß sie ihn verhindern — wir haben es ja am seligen Freund Hefner gesehen. Ich sage dessentwegen nicht, daß meine Mutter sterben wird und sterben muß, daß alle Hoffnung verloren sey — sie kann frisch und gesund werden,

aber nur wenn Gott will. — Ich mache mir, nachdem ich aus allen meinen Kräften um die Gesundheit und das Leben meiner lieben Mutter zu meinem Gott gebeten habe, gern solche Gedanken und Tröstungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getröst finde, — denn Sie werden sich leicht vorstellen, daß ich dieß brauche! — Nun etwas Anderes. Verlassen wir diese traurigen Gedanken, hoffen wir, aber nicht zu viel, haben wir unser Vertrauen auf Gott, und trösten wir uns mit diesem Gedanken, daß Alles gut geht, wenn es nach dem Willen des Allmächtigen geht, indem er am besten weiß, was uns Allen sowohl zu unserm zeitlichen als ewigen Glück und Heil ersprießlich und nutzbar ist. — —

Mit richtigem Takt berichtet er dann seinem Vater von seinen neuesten Erlebnissen und dem Stand seiner Angelegenheiten um ihn zu beschäftigen und seinen Gedanken eine bestimmte Richtung zu geben, die ihn von dem schweren Verlust etwas abziehen konnte. Zum Schluß kehren seine Betrachtungen wieder zu der ernsten Veranlassung seines Briefes zurück.

„Nun leben Sie recht wohl", schreibt er, „haben Sie Sorge auf Ihre Gesundheit, verlassen Sie sich auf Gott, da müssen Sie ja Trost finden. Meine liebe Mutter ist in den Händen des Allmächtigen, will er sie uns noch schenken, so werden wir ihm für diese Gnade danken; will er sie aber zu sich nehmen, so nützet all' unser Aengsten, Sorgen, Verzweifeln nichts, — geben wir uns lieber standhaft in seinen göttlichen Willen, mit gänzlicher Ueberzeugung, daß es zu unserm Nutzen seyn wird, weil er nichts ohne Ursache thut".

Der Brief des Vaters war bereits angefangen, als er Wolfgangs vorbereitenden Brief erhielt und dann von Bullinger die ganze Wahrheit erfuhr; sein Schreiben läßt uns einen tiefen Blick in sein Gemüth thun.

3.

Mein liebes Weib, und mein lieber Sohn!

Um Deinen Namenstag, mein liebes Weib, nicht zu verfehlen, schreibe ich unter heutigem Dato, wo der Brief sicher noch einige Tage vorher eintreffen muß. Ich wünsche Dir Million Glück, solchen abermals erlebt zu haben, und bitte den allmächtigen Gott, daß er Dich diesen Tag noch viele Jahre gesund und, so viel es auf diesem veränderlichen Welt-Theater möglich, auch vergnügt möge erleben lassen. Ich bin vollkommen überzeugt, daß Dir zu Deinem wahren Vergnügen Dein Mann und Deine Tochter mangelt. Gott wird nach seinem ohnerforschlichen Rathschlusse und heiligster Vorsehung Alles zu unserm Besten anwenden. Hättest Du wohl vor einem Jahre geglaubt, daß Du Deinen kommenden Namenstag in Paris hinbringen würdest? — — So unglaublich es damals Manchem geschienen hätte (obwohl uns eben nicht) — eben so möglich ist es, daß wir mit der Hilfe Gottes eher, als wir es vermuthen, wieder Alle beysammen sind: denn dieses allein ist, was mir am Herzen liegt, — von Euch getrennt zu seyn — von Euch entfernt, und so weit entfernt zu leben; sonst sind wir, Gott sey gelobt, gesund! Wir Beyde küssen Dich und den Wolfgang Mil-

lionen Mal, und bitten Euch hauptsächlich für die Erhaltung Eurer Gesundheit besorgt zu seyn. —

Dieses Vorherstehende schrieb ich gestern, den 12ten d. M. Heute Vormittags den 13ten, das ist diesen Augenblick vor 10 Uhr, erhalte ich Dein betrübtes Schreiben vom 3ten July. Du kannst Dir leicht vorstellen, wie uns Beyden um das Herz ist. Wir weinten zusammen, daß wir kaum den Brief lesen konnten, — und Deine Schwester! — großer, barmherziger Gott! Dein allerheiligster Wille geschehe! Mein lieber Sohn! bey aller meiner immer möglichen Ergebung in den göttlichen Willen wirst Du es doch ganz menschlich und natürlich finden, daß ich durch Thränen fast gehindert werde, zu schreiben. Was kann ich endlich für einen Schluß machen? — Keinen andern als: itzt, da ich dieses schreibe, wird sie vermuthlich todt — oder sonst muß sie besser seyn, denn Du schreibst den 3ten, und heute ist schon der 13te. Du schreibst, sie befand sich auf das Aderlassen gut; allein einige Tage hernach klagte sie über Frost und Hitze. Euer letzter Brief war vom 12ten Juny, und da schrieb sie — gestern habe ich mir Ader gelassen: das war also den 11ten Juny, und warum denn an einem Samstage — an einem Fasttage? — — — Sie wird wohl Fleisch gespeis't haben. Sie hat mit dem Aderlassen zu lange gewartet. Ich habe es ja erinnert, weil ich sie kenne, daß sie gern Alles von heute auf morgen verschiebt, absonderlich an einem fremden Orte, wo sie sich erst um einen Chirurgen erkundigen muß. Nun ist einmal die Sache so — und nicht mehr zu ändern. — Da ich mein vollkommenes Vertrauen in Deine kindliche Liebe setze, daß Du alle menschenmögliche Sorgfalt für Deine gewiß gute Mutter getragen hast, und, wenn Gott uns sie noch schenket, immer tragen wirst; für Deine gute Mutter, deren Augapfel Du warst, und die Dich ganz außerordentlich geliebt hat, — die völlig stolz auf Dich war, und die (ich weiß mehr als Du) gänzlich in Dir gelebt hat. Sollte nun aber alles unser Hoffen vergebens seyn! sollten wir sie verloren haben! — Großer Gott! so hast Du Freunde nöthig, redliche Freunde! sonst kommst Du um Deine Sachen, Begräbniß-Unkösten u. s. w. mein Gott! manche Dir ganz unbekannte Unkösten, wo man einen Fremden betrügt — übernimmt — hintergeht — in unnöthige Kösten bringt und aussaugt, wenn man nicht redliche Freunde hat: Du kannst es nicht verstehen. Sollte nun dieses Unglück vorgefallen seyn, so bitte Herrn Baron von Grimm, daß Du Deiner Mutter Sachen alle zu ihm in Verwahrung bringen darfst, damit Du nicht auf gar so viel Sachen Achtung zu geben nothwendig hast: oder versperre Alles recht gut, denn wenn Du ganze Tage oft nicht zu Hause bist, kann man ins Zimmer brechen und Dich ausrauben. Gott gebe, daß alle diese meine Vorsorge unnöthig ist: an dieser kennst Du aber Deinen Vater. Mein liebes Weib! mein lieber Sohn! Da sie einige Täge nach dem Aderlaß unpäßlich geworden, so muß sie sich schon seit dem 16ten oder 17ten Juny krank befinden. Ihr habt doch zu lange gewartet, — sie hat halt geglaubt, es wird durch Ruhe im Bette, durch Diät, durch eigene Mittel besser werden; ich weiß, wie es geht, man hofft und schiebt von Heute auf Morgen: allein, mein lieber Wolfgang, das Laxiren bey Hitze erfordert augenblicklich einen Medicum, um zu wissen, ob man die

Hitze benehmen oder noch lassen muß, da die abkühlenden Mittel noch mehr Laxiren machen, und stillt man den Durchlauf zur unrechten Zeit, so geht die Materia peccans in einen Brand. — Gott, Dir sey Alles überlassen!

Ich schrieb ihr meinen Glückwunsch am Anfange des Briefes, — und die Nannerl wollte mit ihrem Glückwunsche denselben schließen. Allein sie kann (wie Du Dir's leicht vorstellen kannst) keinen Buchstaben schreiben, die Sache kommt eben jetzt, da sie schreiben sollte, — jeder Buchstabe, den sie hinschreiben soll, treibt ihr einen Thränenguß in die Augen. Vertrete Du, ihr lieber Bruder, ihre Stelle — wenn Du, wie wir hoffen und wünschen, noch vertreten kannst.

Doch nein! Du kannst es nicht mehr. — Sie ist dahin! Du bemühest Dich zu sehr, mich zu trösten, das thut man nicht gar so eifrig, wenn man nicht durch den Verlust aller menschlichen Hoffnung, oder durch den Fall selbst dazu ganz natürlich angetrieben wird. — —

Dieses schreibe ich um halb 4 Uhr Nachmittags. Ich weiß nun, daß meine liebe Frau im Himmel ist. Ich schreibe es mit weinenden Augen, aber mit gänzlicher Ergebung in den göttlichen Willen! Da gestern die Kirchweyhe bei der heil. Dreifaltigkeit war, so wurde unser gewöhnliches Pölzelschießen auf heute verschoben. Ich konnte und wollte es wegen dem betrübten Briefe so spät nicht mehr absagen lassen. Wir aßen wenig, die Nannerl aber mußte, da sie vor Tische stark geweint hatte, sich erbrechen, bekam erstaunliche Kopfschmerz und legte sich hernach ins Bett. Hr. Bullinger fand uns, wie alle die Uebrigen uns antrafen, in der betrübtesten Situation; ich gab ihm, ohne ein Wort zu sagen, Deinen Brief zu lesen, und er verstellte sich trefflich, und fragte mich, was ich davon hielte. Ich antwortete ihm, daß ich fest glaubte, mein liebes Weib sei schon todt. Er sagte, daß er in der That fast eben dieses vermuthe, und dann sprach er mir Trost ein, und sagte mir als ein wahrer Freund alles dasjenige, was ich mir bereits schon selbst gesagt hatte. Ich gab mir Mühe, mich aufzuräumen, mich bey der Ergebung in den allerheiligsten göttlichen Willen zu erhalten. Wir endigten unser Schießen, Alles ging betrübt weg; Hr. Bullinger blieb bey mir, und fragte mich dann unvermerkt, was ich denn davon hielte, ob bey diesen überschriebenen Krankheitsumständen noch Hoffnung wäre. Ich antwortete ihm, daß ich glaubte, sie wäre nicht nur jetzt todt, sondern den Tag, da Dein Brief geschrieben worden, schon gestorben, daß ich mich in den Willen Gottes gebe und denken müsse, daß ich zwey Kinder habe, die mich hoffentlich so lieben werden, als wie ich einzig für sie lebe: daß ich es so gewiß glaube, daß ich sogar Erinnerungen und Besorgnisse wegen der Folge &c. an Dich geschrieben habe. Auf dieses sagte er mir: ja, sie ist todt! und in diesem Augenblick fiel mir der Schleyer vom Gesicht, den mir dieser schnelle Zufall vor die Augen hielt, der meine Voraussehung verhinderte, da ich sonst geschwind auf die Vermuthung verfallen wäre, Du würdest dem Hrn. Bullinger unter der Hand das Wahre geschrieben haben, so bald ich Deinen Brief las. Dein Brief hatte mich aber wirklich dumm gemacht — ich war im ersten Augenblicke zu sehr niedergeschlagen, um etwas nachdenken zu können Jetzt weiß ich nichts zu schreiben! Wegen meiner kannst Du ruhig seyn, ich werde als ein Mann han-

deln. Denke nach, was Du für eine zärtlich liebende Mutter hattest — jetzt wirst Du ihre Sorgen erst einsehen — so wie Du bey reifen Jahren nach meinem Tode mich immer mehr lieben wirst. — Liebst Du mich — wie ich gar nicht zweifle — so trage Sorge für Deine Gesundheit, an Deinem Leben hängt mein Leben — und der künftige Unterhalt Deiner ehrlich Dich von Herzen liebenden Schwester. Daß es unbegreiflich empfindlich ist, wenn der Tod eine gute glückliche Ehe zerreißt, das muß man erfahren, um es zu wissen. — Schreib' mir Alles umständlich, vielleicht hat man ihr zu wenig Blut gelassen? — Das Gewisseste ist, daß sie sich zu viel auf sich selbst getrauet, und den Doctor zu spät gerufen, unterdessen hat der Brand in intestinis überhand genommen. Sorge für Deine Gesundheit! mache uns nicht Alle unglücklich! Die Nannerl weiß noch nichts von Bullingers Briefe, ich habe sie aber schon so zubereitet, daß sie glaubt, daß ihre beste Mutter todt ist. Schreibe mir bald — und Alles — wann sie begraben worden — wohin? — Großer Gott! das Grab meines lieben Weibes muß ich in Paris suchen!

Noch vorher hatte Wolfgang dem Vater einen Brief geschrieben, um ihm, sowie er ihn genau unterrichtet wußte, auch gleich Nachricht und Zuspruch zu geben.

4.

Paris, ce 9 Juillet 1778.

Monsieur mon très cher Père!

Ich hoffe, Sie werden bereitet seyn, eine der traurigsten und schmerzhaftesten Nachrichten mit Standhaftigkeit anzuhören. — Sie werden durch mein letztes Schreiben vom 3ten in die Lage gesetzt worden seyn, nichts Gutes hören zu dürfen. — Den nämlichen Tag, den 3ten, ist meine Mutter Abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott selig entschlafen; — als ich Ihnen aber schrieb, war sie schon im Genusse der himmlischen Freuden — Alles war schon vorbey — ich schrieb Ihnen in der Nacht — ich hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden mir diesen kleinen und sehr nothwendigen Betrug verzeihen — denn nachdem ich nach meinen Schmerzen und Traurigkeit auf die Ihrige schloß, so konnte ich es ohnmöglich über's Herz bringen, Sie sogleich mit dieser schröcklichen Nachricht zu überraschen. — Nun hoffe ich aber, werden Sie sich Beyde gefaßt gemacht haben, das Schlimmste zu hören, und, nach allen natürlichen und nur gar zu billigenden Schmerzen und Weinen, endlich sich in Willen Gottes zu geben, und seine unerforschliche, unergründliche und allerweiseste Vorsehung anzubeten. — Sie werden sich leicht vorstellen können, was ich ausgestanden — was ich für Muth und Standhaftigkeit nothwendig hatte, um Alles so nach und nach immer ärger, immer schlimmer, mit Gelassenheit zu übertragen — und doch, der gütige Gott hat mir diese Gnade verliehen — ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint — was nützte es aber? — Ich mußte mich also trösten. Machen Sie es auch so, mein lieber Vater und liebe Schwester! — Weinen Sie, weinen Sie sich recht aus — trösten Sie sich

aber endlich — bedenken Sie, daß es der allmächtige Gott also hat haben wollen — und was wollen wir wider ihn machen? — Wir wollen lieber beten, und ihm danken, daß es so gut abgelaufen ist — denn sie ist sehr glücklich gestorben. — In jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drey Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche, vertrauungsvolle Ergebung in den Willen Gottes — dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem Augenblicke so glücklich wird — wie viel glücklicher daß sie nun ist, als wir — so, daß ich mir gewünscht hätte, in diesem Augenblicke mit ihr zu reisen — aus diesem Wunsche und aus dieser Begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich, daß sie nicht auf ewig für uns verloren ist — daß wir sie wiedersehen werden — vergnügter und glücklicher beysammen seyn werden, als auf dieser Welt. Nur die Zeit ist uns unbekannt — das macht mir aber gar nicht bang — wann Gott will — dann will ich auch. — Nun, der göttliche, allerheiligste Wille ist vollbracht — beten wir also ein andächtiges Vater unser für ihre Seele — und schreiten wir zu andern Sachen: es hat Alles seine Zeit. — Ich schreibe dieses im Hause der Madame d'Epinay und des Mons. Bar. de Grimm, wo ich nun logire, ein hübsches Zimmerl mit einer sehr angenehmen Aussicht habe, — und, wie es nur immer mein Zustand zuläßt, vergnügt bin. — Eine große Hülfe zu meiner möglichen Zufriedenheit wird seyn, wenn ich hören werde, daß mein lieber Vater und meine liebe Schwester sich mit Gelassenheit und Standhaftigkeit gänzlich in Willen des Herrn geben, — sich ihm von ganzem Herzen vertrauen, in der festen Ueberzeugung, daß er Alles zu unserm Besten anordnet. — Allerliebster Vater! — schonen Sie sich! — Liebste Schwester! — schone Dich, — Du hast noch nichts von dem guten Herzen Deines Bruders genossen — weil er es noch nicht im Stande war. — Meine liebste Beyde! — habt Sorge auf Eure Gesundheit — denket, daß Ihr einen Sohn habt — einen Bruder — der all seine Kräfte anwendet, um Euch glücklich zu machen — wohl wissend, daß Ihr ihm auch einstens seinen Wunsch und sein Vergnügen — welches ihm gewiß Ehre macht, nicht versagen, und auch Alles anwenden werdet, um ihn glücklich zu sehen. — O dann wollen wir so ruhig, so ehrlich, so vergnügt (wie es nur immer auf dieser Welt möglich ist) leben — und endlich, wenn Gott will, dort wieder zusammen kommen, wofür wir bestimmt und erschaffen sind. —

Auch diesmal versäumt er nicht dem Vater ausführliche Nachricht von seinen Umständen zu geben und schließt dann: „Mr. Grimm wird Ihnen mit nächsten selbst schreiben. Er und die Madame d'Epinay lassen sich Ihnen Beyden empfehlen und von Herzen condoliren — hoffen aber, Sie werden sich in einer Sache, die nicht zu ändern ist, zu fassen wissen. Trösten Sie sich und beten Sie brav, dieß ist das einzige Mittel, was uns übrig bleibt. — Ich wollte Sie wohl gebeten haben, eine heil. Messe in Maria Plain und zu Loretto lesen zu lassen — ich habe es hier auch gethan“.

Später giebt er dann noch seinem Vater auf dessen Wunsch eine ausführliche Krankheitsgeschichte, die mitzutheilen unnöthig erscheint.

XIII.

Die Chöre des König Thamos[1].

1.

Zu Anfang des ersten Acts stellt die Bühne nach Geblers Vorschrift „das Innere des Sonnentempels zu Heliopolis vor. Im Grunde sieht man das goldene Bildniß der Sonne, dahinter angebrachte Lampen erleuchten es. Auf dem vor dem Sonnenbildniß stehenden Altar brennt ein Opferfeuer, in welches der Oberpriester, von zween anderen Priestern umgeben, Weyhrauch streut. Zur rechten Seite des Altars steht das Chor der Sonnenjungfrauen und diesem gegenüber das Chor der Priester. Alle sind weiß gekleidet. Auf dem Schleyer der Sonnenjungfrauen ist die Abbildung der Sonne eingestickt zu sehen. Bei Aufziehung des Vorhangs wird von beyden Chören eine Hymne zur Ehre der Gottheit wechselsweise gesungen".

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Der muntern Jugend
Gieb Lenksamkeit, Tugend,
Den Männern Muth!
Nach tapfern Thaten,
Weisheit zum Rathen,
Allen gieb Vaterlandsblut!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Jungfrauen.

Egyptens Töchter
Sey'n ihrer Geschlechter,
Der Gatten Zier!
Vergnügt, im Stillen
Pflicht zu erfüllen;
Blühend und jahrvoll wie wir!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

---

1 Vgl. A. M. Z. VII S. 162 f. 687 f.

Chor der Priester.
Gekrönt vom Siege,
Schreck' Thamos im Kriege
Der Feinde Reich!

Chor der Jungfrauen.
Führ uns durch Triebe,
Sorge und Liebe
König und Vater zugleich!

Beyde Chöre.
Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht,
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Diesem Chor ist später in Wien, wahrscheinlich für eins der Fastenconcerte Mozarts [2], ein lateinischer Text untergelegt: Splendente te, Deus, discussa tristis est nox, der nicht allein den Noten, namentlich was den Rhythmus angeht, sorgfältig angepaßt ist, sondern auch mit Geschicklichkeit selbst in Einzelheiten sich dem ursprünglichen Ausdruck anschließt. Beides kann man dem deutschen Text „Preis Dir Gottheit! durch alle Himmel tönt dein Ruhm" nicht nachrühmen. Die Worte sind ganz allgemein gehalten ohne irgend eine bestimmte Färbung und der Musik so ungeschickt angepaßt, daß der Rhythmus vielfach dadurch gestört wird.

2.

Zu Anfang des letzten Aufzuges ist dieselbe Ceremonie im Tempel, nur sind auch die Großen des Reiches, Krieger und Volk zugegen. Mit der Hymne wird die Handlung eröffnet.

Beyde Chöre.
Gottheit über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

Chor der Priester.
Von des Mittags heißem Sande
Bis zum fernen Meeresstrande
Wölkt sich Opferrauch empor.
Früh schon tönen unsre Lieder,
Hymnen bringt der Abend wieder,
Nie verstummet unser Chor.

Chor der Jungfrauen.
Wie in weiter Tempel Hallen
Unter der Trompeten Schallen
Sanfter Flöten Zauberklang:

2 In Mozarts Nachlaß ist eine Abschrift dieses und des dritten Chors mit untergelegtem lateinischen Text vorgefunden.

So mengt sich, Osiris Söhne!
Unser Lied in eure Töne,
Sonne! dir ein Lobgesang.

Ein Priester.
Was der Mund des Fürsten schwöret,

Eine Jungfrau.
Was von seinem Volk er höret,

Zusammen.
Sei zu beyder Wohl der Grund!

Priester.
Er uns hold,

Jungfrau.
Treu wir dem Throne;

Priester.
Vatersorgen,

Jungfrau.
Lieb' zum Lohne;

Zusammen.
Ist der wechselvolle Bund.

Beyde Chöre.
Gottheit, über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend, ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

„Nach abgesungener Hymne dauert eine sanfte, wenig Laut machende Musik fort; unter dieser tritt Sethos zum Altar, zündet das Opferfeuer an und wirft zu dreymalen Weyhrauch hinein; die Musik schweigt".

Dieser Hymne hat Mozart soviel ich weiß keinen lateinischen Text unterlegen lassen; sie wurde zuerst bekannt mit einem nur an einzelnen Stellen um die ägyptischen Beziehungen herauszubringen geänderten Text „Gottheit über alle mächtig". Dann wurde ihr ein neuer Text untergelegt: „Gottheit! dir sei Preis und Ehre!", welcher den Noten etwas besser angepaßt ist, übrigens sich auch in allgemeinen Redensarten bewegt [3].

3.

Die Schlußworte, welche in Salzburg hinzugefügt sind, lauten:

Der Oberpriester.
Ihr Kinder des Staubes erzittert und bebet,
Bevor ihr euch wider die Gottheit erhebet!
Rächender Donner vertheidiget sie
Wider des Frevlers vergebene Müh'!

3 Der Schluß ist verändert von S. 43 Takt 6 an. Im Original folgt nach

Chor.

Wir Kinder des Staubes erzittern und beben
Und neigen die Häupter zur Erd';
Den Göttern zu frohnen sei unser Bestreben
Was immer ihr Rathschluß begehrt.

Höchste Gottheit, milde Sonne,
Hör' Egyptens frommes Flehn!
Schütz' des Königs neue Krone,
Laß sie immer aufrecht stehn.

Dieser Hymne hat wiederum Mozart den lateinischen Text: **Ne pulvis et cinis superbe te geras** unterlegen lassen, der ebenfalls mit Geschick gemacht ist, nur daß im letzten Satz eine Disharmonie bleibt, die freilich unvermeidlich ist, wenn man einen kirchlichen Text unterlegt. Die deutschen Worte: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben" verfehlen sogar den Sinn des Textes und haben noch dazu starke Veränderungen in den Noten veranlaßt, ohne an sich von irgend welcher Bedeutung zu sein.

XIV.

Arbeit am Text des Idomeneo.

Die Verhandlungen über die Textesänderungen im Idomeneo, welche durch den Vater mit Varesco gepflogen wurden, sind so lehrreich für die Leichtigkeit, mit welcher Mozart den obwaltenden Umständen gerecht wurde, und die bewußte Klarheit, womit er auch das Detail behandelte, daß die betreffenden Stellen der Correspondenz in übersichtlicher Ordnung eine Mittheilung verdienen.

„Wegen dem Buch" schreibt Mozart gleich nach seiner Ankunft (8. Nov. 1780) „sagt der Graf, ist es nicht nöthig, daß der Abbate Varesco es nochmal schreibe und hieher schicke, weil es hier gedruckt wird. Ich meinte aber, er sollte es gleich zusammenschreiben, und aber die kleinen Noten dabey nicht vergessen, und es sobald möglich sammt dem Argument hieher schicken. Die Namen der singenden Personen betreffend ist es das unnöthigste; das kann wohl am leichtesten hier geschehen. Es werden so

---

weiteren zwei Takten die zu einem Halt führen, ein sanftes Moderato von 17 Takten das mit einem Calando pp schließt. Davon sind vier Takte vor dem Schluß S. 43 Takt 7 eingereiht, dann folgen die beiden vorher ausgelassenen Takte um mit einigen vollen Accorden ff schließen zu können. Zu solchen Aenderungen hielt man sich ohne Weiteres berechtigt.

da und dort kleine Veränderungen vorgenommen werden, die Recitativ etwas abgekürzt; doch wird Alles gedruckt seyn".

Der Vater folgt diesem Wink und antwortet, indem er das Buch überschickt: „Hier kommen die drei Akt zum Druck geschrieben. Was wegen den Namen der recitirenden Personen, der Erfindung des Ballets, der Ballet-Musik u. s. w. hinzuzusetzen ist, ist Platz gelassen. Was vor jeder großen Scen-Veränderung hineingeschrieben ist, wird (wenn Hr. Quaglio es in etwas abgeändert hätte) leicht im Buch zu verändern sein. — So wird z. B. im Atto primo Scena VIII da es heißt: Nettuno esce etc. und Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi etc., da sage ich wird man die Nachricht und Erklärung dieser Scene so einrichten müssen, wie man sie vorzustellen gedenket. Das ist, ob Idomeneo im Schiff verbleibet, oder ob er zwar nicht Schiffbruch leidet, doch wegen der anscheinenden Gefahr mit seinen Leuten die Schiffe verlassen und sich auf die Felsen gerettet hat[1]. Kurz, es kommt darauf an, wie man's vorstellt; es wird dem Hrn. Quaglio als einem geschickten und erfahrnen Mann überlassen. Zertrümmerte Schiffe müssen doch seyn, denn im Recitativ von Scena X sagt Idamante: vedo fra quegl' avanzi di fracassate navi su quel lido sconosciuto guerrier".

Schon in dem ersten Brief aus München wünschte Mozart auch im Text selbst eine Veränderung. „Ich habe nun" schreibt er „eine Bitte an Herrn Abbate: die Aria der Ilia im 2ten Akt und 2ten Scene möchte ich für das, was ich sie brauche, ein wenig verändert haben. — Se il padre perdei, in te lo ritrovo: diese Strophe könnte nicht besser seyn. Nun aber kömmt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich schien, — nämlich das Aparte-Reden. Im Dialogue sind diese Sachen ganz natürlich, man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es üble Wirkung; und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Arie (der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt, denn der ist charmant), eine ganz natürlich fortfließende Aria, wo ich, nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann: denn wir haben uns verabredet, hier eine Aria Andantino mit vier concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auch eine Flaute, eine Oboe, ein Horn und ein Fagott, und bitte, daß ich sie sobald als möglich bekomme". — Umgehends (11. Nov. 1780) schickte ihm der Vater eine neue Arie; „mir scheint, es wird recht sein, wo nicht — nur geschwind geschrieben!" Allein auch Wolfgang fand die Arie so ganz vortrefflich (15. Nov. 1780).

Weniger bereit zeigte sich der Dichter auf den nächsten Wunsch einzugehen. Gegen den Schluß der Oper führte der Wettstreit zwischen Ilia und Idamante ursprünglich zu einem Duett der Liebenden; da schrieb nun Mozart (13. Nov. 1780): „Das zweyte Duetto in der Oper bleibt ganz

1 Es wurde dann schließlich ausgemacht, daß Idomeneo nicht allein ans Ufer schwimmen, sondern mit seinem Gefolge aus dem Schiff steigen solle, worauf sich die Begleiter alsbald entfernen.

weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie sehen wohl, wenn Sie die Scene überlesen, daß die Scene durch eine Aria oder Duetto matt und kalt wird, und für die andern Acteurs, die so hier stehen müssen, sehr gênant ist — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich seinen ganzen Werth verlieren". Darauf antwortete der Vater (18. Nov. 1780): „Wegen dem Duetto Deh soffri in pace o cara wollte Hr. Varesco lange nicht daran; allein ich überzeugte ihn. Nun haben Idamante und Ilia noch einen ganz kurzen Streit von etlichen Worten im Recitativ, welcher von einem unterirdischen Geräusch so zu sagen unterbrochen und der Ausspruch durch eine unterirdische Stimme gehört wird, welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und außerordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. — Dieses Recitativ muß am Ende sehr lebhaft recitirt werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurückhält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft und ehe ihre Rede zu Ende gehet, unter den Worten A te sacro ministro .... der unterirdische Lärm sie zu reden verhindert und Alles in Erstaunen und Furcht setzt. Wenn's ordentlich Schlag auf Schlag geht, wird es eine große Wirkung auf die Zuschauer machen, sonderheitlich da die unterirdische Stimme darauf folgt". Mit dieser Veränderung war Mozart wohl zufrieden bis auf die Fassung des Orakels. „Sagen Sie mir", schreibt er (29. Nov. 1780) „finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar seyn, sie muß eindringen, man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. — Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert". Als nicht gleich Antwort erfolgt, erinnert er (5. Dec. 1780): „Dann hatte ich auch geschrieben, daß mir (und auch Anderen) die unterirdische Rede, um daß sie Effect macht, zu lang scheint — überlegen Sie es". Aber der Vater war ganz einverstanden. „Du weißt", antwortet er (4. Dec. 1780) „daß ich auch die unterirdische Rede schon zu lang gefunden. Ich sagte ihm meine ganze Meinung, und es wird nun so kurz werden, als es immer möglich wird". Aber es war auch damit noch nicht genug geschehen. „Der Orakelspruch", schreibt Wolfgang (18. Jan. 1781) „ist auch noch viel zu lange — ich habe es abgekürzt; der Varesco braucht von diesem Allen nichts zu wissen, denn gedruckt wird Alles wie es geschrieben"[2].

Gegen eine andere Kürzung hatte der Dichter nichts einzuwenden:

---

2 Componirt hat Mozart alle drei Orakelsprüche. In der gedruckten Partitur findet sich der erste ursprüngliche — wie er auch im Textbuch gedruckt ist — und der letzte von Mozart auf ein Minimum reducirte. Die mittlere Composition, welche mir in jeder Hinsicht die wirksamste zu sein scheint, ist in seiner Handschrift noch vorhanden.

„Fragen Sie Varesco", bat Mozart seinen Vater (24. Nov. 1780) „ob man bey dem Chor im zweyten Act Placido è il mar, nachdem nach der ersten Strophe der Elettra der Chor wiederholt worden, nicht aufhören kann? wenigstens nach der zweyten — es wird doch gar zu lang!" Da ihm der Vater antwortete (30. Nov. 1780): „Wegen dem Chor Placido magst Du aufhören, wann Du willst — nur NB. muß im Buch Alles gedruckt werden": so hörte Mozart nach der ersten Strophe auf; im Textbuch sind richtig vier Strophen gedruckt.

Ein andermal war ein Zusatz wünschenswerth. „Dem ehrlichen alten Panzacchi" schreibt er (5. Dec. 1780) „muß man doch auch etwas zu Gute thun. Dieser möchte nur um etwa ein Paar Verse sein Recitativ im dritten Act verlängert haben, welches wegen dem chiaroscuro und weil ein guter Acteur ist, von guter Wirkung seyn wird. Zum Beispiel nach den Worten sei la città del pianto e questa reggia quella del duol: einen kleinen Schimmer von Hoffnung — und dann! — ich Unsinniger! wohin verleitet mich mein Schmerz! — ah Creta tutta io vedo etc.!" [3]

Am meisten Noth machte ihm Raaff, der sehr wählerisch war und den Mozart auf alle Weise zufrieden zu stellen wünschte. „Nun giebt es" schreibt er (15. Nov. 1780) „noch eine Veränderung, an welcher Raaff Schuld ist; er hat aber Recht, und hätte er nicht, so müßte man doch seinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war gestern bey mir, ich hab ihm seine erste Arie vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden. Nun, der — Mann ist alt: in einer Aria, wie selbe im zweyten Akte: fuor del mar ho un mare in seno etc. kann er sich dermalen nicht mehr zeigen; — also, weil er im dritten Akt ohnedieß keine Arie hat, wünschte er sich (weil seine im 1sten Akte vermöge des Ausdruckes der Worte nicht cantabile genug seyn kann) nach seiner letzten Rede: o Creta fortunata! o me felice! anstatt dem Quartetto eine hübsche Aria zu singen, und auf diese Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg, und der dritte Akt wird nun weit bessern Effect machen [4]. Nun in der letzten Scene im zweiten Akte hat Idomeneo zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr Art von Cavatina; hier wird es besser seyn, ein bloßes Recitativ zu machen, darunter die Instrumente gut arbeiten können. Denn in dieser Scene, die, wegen der Action und der Gruppen, wie wir sie kürzlich mit Le Grand verabredet haben, die schönste der ganzen Oper seyn wird, wird ein solcher Lärm und Confusion auf dem Theater seyn, daß eine Aria eine schlechte Figur auf diesem Platze machen würde, und überdieß ist das Donnerwetter, und das wird wohl wegen der Aria des Hrn. Raaff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwischen den Chören ist ungleich besser" [5]. Varesco-

3 Varesco hat nach diesen Andeutungen folgenden Zusatz gemacht: Dunque è per noi dal cielo sbandita ogni pietà? — Chi sa? io spero ancora, che qualche Nume amico si plachi à tanto sangue; un Nume solo basta tutti à piegar; alla clemenza il rigor cederà . . . . ma ancor non scorgo qual ci miri pietoso. . . . Ah sordo è il cielo!

4 Wir werden freilich mehr bedauern daß das Quartett nicht geschrieben ist.

5 Die Cavatine ist im gedruckten Textbuch schon durch das Recitativ ersetzt, welches sich in der Partitur findet.

war denn auch gleich bereit das Recitativ und eine neue Arie zu schreiben. „Hier ist die Veränderung von Abbate Varesco" meldet der Vater (25. Nov. 1780). „Mir gefällt nicht recht, daß in der ersten Zeile die Worte ed era zur folgenden Zeile gehören, in der Aria für Hrn. Raaff. Freylich findet man es auch öfter beym Metastasio — da kommts auf die Geschicklichkeit des Componisten an. Viele welsche Esel machten die Melodie il cuor languiva ed era und dann erst eine andere abgesetzte Melodie auf gelida morte in petto". Noch weniger Gnade fand die Arie in München. „Die eingeschickte Aria" antwortet Wolfgang (1. Dec. 1780) „wünschte Raaff wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. Das era ist ihm auch nicht recht; und dann möchten wir hier eine ruhige, zufriedene Aria haben, wenn es auch nur ein Theil wäre — desto besser; den zweyten muß man so allzeit in die Mitte nehmen, und der geht mir öfters im Wege um. Im Achille in Sciro von Metastasio ist so eine Aria auf diese Art

Or che mio figlio sei,
Sfido il destin nemico;
Sento degl' anni miei
Il peso alleggerir"[6].

Varesco schickte eine neue Arie ein — sie ist im Textbuch gedruckt —

Sazio è il destino al fine,
Mostrami lieto aspetto,
Spirto novello il petto
Vien mi a rinvigorir.
Tal serpe in frà le spine
Lascia le antiche spoglie,
E vinte l'aspre doglie
Torna a ringiovenir.

Als Probe mag auch Schachtners Uebersetzung hier stehen:

Nur erst nach ausgeprüften Leiden
Ertheilt die Fügung reife Freuden,
Der Geist und Muth, den ich verlor,
Steigt doppelt frisch in mir empor.
So lassen auch die weisen Schlangen
Die Haut gestreift an Dörnern hangen,
Um sich nach solcher blut'gen Pein
Verjüngt in neuer Tracht zu freun.

Aber Raaff war dadurch nicht zufrieden gestellt. „Neulich" schreibt Mozart (27. Dec. 1780) „war er ganz unwillig über das Wort in seiner letzten Aria rinvigorir und ringiovenir — besonders vien mi a rinvigorir — fünf i — es ist wahr, beim Schluß einer Aria ist es sehr unangenehm". Darauf antwortet der Vater (29. Dec. 1780): „Was das vieni a rinvigorir betrifft, ist es wahr, daß es 5 i sind, aber es ist auch wahr, daß ich es mit der größten Leichtigkeit und Geschwindigkeit 20 mahl ohne Unbequemlichkeit aussprechen will; in der nämlichen aria, die zum Muster aus Metastasios Achille in Sciro geschickt worden, sind die Schlüsse: il peso allegrir und lavede rinfiorir, besonders das letzte rinfiorir gewiß

6 Metastasio Achille in Sciro III sc. 7.

wegen dem Anfangsbuchstaben r weit unbequemer. basta! Ohnangenehm hin, unangenehm her, der Teufel möchte ewig ändern und wieder ändern. Hr. Raaff ist gar zu heikel". Indessen konnte Raaff sich nicht dabei beruhigen; im nächsten Brief (30. Dec. 1780) schrieb Mozart: „Nun bin ich wegen des Raaffs letzter Aria in einer Verlegenheit, woraus Sie mir helfen müssen. Das rinvigorir oder ringiovenir ist dem Raaff unverdaulich und wegen diesen zwey Wörtern ist ihm schon die ganze Aria verhaßt. Es ist wahr das mostra mi und vien mi ist auch nicht gut, aber das Schlechteste sind schon die zwey Endwörter — wo ich bey dem ersten rinvigorir um den Triller auf dem i zu vermeiden ihn auf dem o machen müßte. Nun hat Raaff im Natal di Giove (welches freylich sehr bekannt ist) eine zu dieser Lage passende Aria gefunden — ich glaube, sie ist die Licenz-Aria davon [7]:

Bell' alme al ciel dilette
Ah' respirate ormai!
Già palpitaste assai,
E tempo di goder.
Creta non oda intorno,
Non vegga in sì bel giorno
Che accenti di contenti,
Che oggetti di piacer.

Und diese Arie soll ich ihm schreiben, — man kennt sie nicht, sagt er, und wir sagen nichts. Er weiß halt daß es dem Hrn. Abbate nicht zuzumuthen ist, diese Aria zum drittenmal zu ändern, und — wie sie ist, will er sie doch nicht singen". Aber Varesco, so verdrießlich er auch war, wollte lieber noch eine neue Arie schreiben, als eine fremde einlegen lassen und versprach sie noch zur rechten Zeit nach München zu schicken. „Ich bin recht froh", schreibt Mozart (3. Jan. 1781) „daß ich die Aria für den Raaff bekomm; denn er hat absolument seine gegebene Aria wollen hineinsetzen lassen — ich hätte es (NB. mit einem Raaff) nicht anders richten können, als daß Varesco seine Aria gedruckt gewesen wäre und Raaff seine aber gesungen worden wäre". Man sieht an diesem Beispiel, in welcher Weise die Sänger dem Dichter und Componisten gegenüber ihre Rechte ausübten, und wie das Augenmerk dabei fast nur auf Gegenstände gerichtet war, welche die äußerliche Technik angehen; und doch ging hier alles in aufrichtiger Freundschaft zwischen Sänger und Componisten her. Schließlich war alle diese Noth vergeblich gewesen, denn die am Ende approbirte Arie — sie ist in der Partitur gedruckt — wurde bei der Aufführung gestrichen. Nach der Probe des dritten Acts fand man, wie Mozart berichtet (18. Jan. 1781) „die Poesie darin gar zu lang, und folglich die Musik auch (welches ich immer gesagt habe). Deswegen bleibt die Aria von Idamante Nò, la morte io non pavento weg, welche ohnedies ungeschickt da ist, worüber aber die Leute, die sie in Musik gehört haben, darüber seufzen — und die letzte Aria von Raaff auch, worüber man noch mehr seufzt. Allein man muß aus der Noth eine Tugend machen".

7 Metastasio Il natal di Giove sc. 8.

Bei diesen Vorschlägen hatte Wolfgang den Vater auf seiner Seite gehabt, gegen einen anderen erklärte sich dieser aber mit allem Nachdruck. Da Raaff ein ganz schlechter Schauspieler und dal Prato ohne alle Bühnengewandtheit war, so war es Mozart für die längeren dialogischen Scenen, bei denen alles auf gute Action ankam, gleich anfangs bange geworden und seine Sorge wurde durch die Proben nur vermehrt. Daher schrieb er (19. Dec. 1780): „A propos! Die Scene zwischen Vater und Sohn im ersten Act, und die erste Scene im zweyten Acte zwischen Idomeneo und Arbace sind beyde zu lang; sie ennuiren ganz gewiß. Besonders, da in der ersten Beyde schlechte Acteurs sind, und in der zweyten es einer ist; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuschauer schon selbst mit Augen gesehen, ist. Die Scenen werden gedruckt, wie sie sind. Nur wünschte ich, daß der Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen sind, und zwar auf das Kürzeste, denn sonst muß ich es selbst thun; denn so können die zwey Scenen nicht bleiben — in der Musik, versteht sich".

Hierauf entgegnet ihm nun der Vater[8]: „Du willst absolute zwey Recitative abgekürzt. Ich ließ den Varesco alsogleich holen, denn heut abends um 5 Uhr bekam ich Deinen Brief und morgen früh geht der Postwagen weg. Wir lasen es hin, wir lasen es her und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem Französischen, sowie der Plan es verlangte, übersetzt. Ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt, man solle dies Recitativ ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten, und itzt will mans ins Lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon gleich erkennen sollen. — Ich will erklären. Idamante muß doch sagen warum er da ist, sieht den Fremden und bietet ihm seine Dienste an. Idomeneo geht jetzt schon so nahe daß er von Schmerzen spricht und muß ihm doch dafür ein Gegencompliment machen, und dann Idamante ihm wird sagen, daß er Mitleid mit Verunglückten hat, weil er selbst das Unglück erfahren. Des Idomeneo Antwort ist eine nothwendige Frage. Nun erzählt Idamante das Unglück des Königs und Idomeneo macht durch die räthselhaften Worte non più di questo! daß Idamante einen Schein der Hoffnung bekommt und fragt in Eyfer dimmi amico, dimmi dov'è? Dieser Eyfer macht daß Idomeneo fragt: ma d'onde vien etc. Muß nicht hier Idamante sich so erklären, daß er sich als einen seines Vaters würdigen Sohn malt und die Verwunderung, Hochachtung und Begierde bei Idomeneo erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches denn bey der Erkenntniß daß es sein Sohn ist die ganze Sache interessanter macht? — Will man nun aber par force etwas weglassen, so habe ich nachgedacht daß nach dem Recitativ des Idamante Che favelli? vive egli ancor? etc. welches schließet dove quel dolce aspetto vita mi rendera? Idomeneo. Ma d'onde nasce questa che per lui nutri tenerezza d'amor? dann gleich: Perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante. E qual

8 Von diesem Brief lag mir nur eine Abschrift ohne Datum vor, die ich bei Al. Fuchs fand.

mi sento anch' io und dann so fort. Hier bleibt $1^1/_2$ Seite in der gegenwärtig mitkommenden Abschrift des Varesco p. 32 weg, nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat, so anfängt Idamante. Potessi almeno etc., und da mags um 1 Minute kürzer werden, ja in punto um eine Minute. Großer Gewinn! Oder wollt Ihr den Vater und Sohn so zusammenlaufen und sich erkennen lassen wie der verkleidete Arlequin und Brigella als Bediente in einem fremden Lande sich finden und geschwind kennen und umarmen? Gedenket daß dies eine der schönsten Scenen der Opera, ja die Hauptscene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhängt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermüden, weils im ersten Act ist. — Im zweiten Act kann nichts wegbleiben als in der zweiten Rede des Idomeneo: Un sol consiglio or mi fa d'uopo. Ascolta. Tu sai quanto a Troiani fù il mio brando fatal. Arbace: Tutto m'è noto. Dann geht es fort und kann kein Wort mit gesunder Vernunft ausbleiben. Dieses ganze Recitativ kann auch nicht lange dauern, weil viele Sachen darin sind, die mit Eyfer und geschwind müssen recitirt werden, und da gewinnt ihr eine halbe Minute! Großer Gewinn! Dieses Recitativ wird auch keine Seele ermüden, da es das erste im zweiten Act ist. Was allenfalls noch auszulassen wäre ist wenn nach dem Recitativ des Arbace Male s'usurpa un re etc. gleich Idomeneo sagt: Il voto è ingiusto. Da bliebe dann weg Idom. Intendo-Arbace etc. und Arb. Medica mano etc. Ob es nun der Mühe lohnt wegen einer solchen Kleinigkeit, die $2^1/_2$ Minuten höchstens beträgt, eine Aenderung zu machen, weiß ich nicht, sonderheitlich da diese Recitative an den Orten stehen, wo sie Niemand ermüden können. Im ersten Act ist alle Welt geduldig, und das erste Recitativ im zweiten Act ermüdet keinen Menschen. Mir ists lächerlich; denn bey der Prob., wo das Aug nichts hat, ists freylich ganz langweilig, aber im Theater, wo zwischen dem Theater selbst und denen anwesenden Zuschauern soviele Gegenstände der Zerstreuung sind, geht so ein Recitativ weg, ohne daß mans bemerket. Das magst Du in meinem Namen aller Welt sagen. Sollte aber dem ohngeachtet so etwas ausgelassen werden, so bitte mir aus daß alles gedruckt wird. Hr. Varesco weiß von Allem nichts, was ich hier geschrieben".

So ausführlich schrieb der eifrige Mann „alles beym Licht mit Augengläsern"; und eigentlich hatte er Recht, das sah auch Mozart wohl ein, aber er kannte seine Leute in München. „Wegen der zwey Scenen, die abgekürzt werden sollen", antwortet er (27. Dec. 1780) „ist es nicht mein Vorschlag, sondern nur mein Consentement; und warum ich sogleich nämlicher Meynung war, ist, weil Raaff und dal Prato das Recitativ ganz ohne Geist und Feuer so ganz monoton herabsingen — und die elendesten Acteurs, die jemals die Bühne trug, sind. Wegen der Unschicklichkeit, Unnatürlichkeit und fast Ohnmöglichkeit des Weglassens habe letzthin mich verflucht herumgebalgt mit dem Seeau. Genug, wenn Alles gedruckt ist, welches er absolument nicht hat zugeben wollen, aber doch endlich, weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat" [9].

---

9 Bei der Composition der Scene im ersten Act, wie sie jetzt in der Partitur

In anderen Fällen wußte Mozart sich selbst zu helfen. So schreibt er (3. Jan. 1781): „Freylich werden wir noch viele Beobachtungen im dritten Act auf dem Theater zu machen haben. Wie zum Beyspiel Scena VI nach dem Arbace seiner Arie steht: Idomeneo. Arbace etc. Wie kann dieser gleich wieder da sein?[10] Zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das Sichere zu spielen habe eine etwas längere Introduction zu des Großpriesters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgenden Scene steht: Idomeneo in ginocchione nel tempio. Das kann so ohnmöglich seyn, er muß mit seinem ganzen Gefolge kommen; da muß nun nothwendigerweise ein Marche seyn — da habe ich einen ganz simpeln Marsch auf 2 Violin Bratsche Baß und 2 Oboen gemacht, welcher a mezza voce gespielt wird und worunter der König kommt und die Priester die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten; dann setzt sich der König auf die Knie und fängt das Gebet an".

Varesco's Ehre war allerdings dadurch gewahrt, daß alles im Textbuch vollständig so gedruckt wurde, wie er es geschrieben hatte; aber er — „ein Halbwelscher, peggio del Italiano vero" — „der mitsammt seinem guten Einkommen voller Schulden war" — glaubte, daß er für die vielen Veränderungen die er vorgenommen habe wohl auf eine Erhöhung des Honorars Anspruch machen könne. Da mußte ihm denn Wolfgang antworten, er werde nur das erhalten, was mit ihm accordirt worden sei, denn die Veränderungen habe er für den Componisten und für seine eigene Ehre gemacht; er meinte auch, mit einem anderen Componisten wäre Varesco schwerlich so gut ausgekommen. Dieser mußte sich also zufrieden geben, allein nun konnte „der hungerige, geldsüchtige Narr" die Zeit nicht abwarten bis das Geld aus München kam, er überlief Leop. Mozart deßwegen so, daß dieser seinem Sohn mit einem Kraftwort schrieb: Varesco mi a seccato i c—i!

XV.

Veränderungen am Idomeneo.

Es war Mozarts Wunsch als im Herbst 1781 der Großfürst Paul nach Wien kam bei den ihm zu Ehren gegebenen Festlichkeiten seinen Idomeneo in einer deutschen Bearbeitung auf die Bühne zu bringen. „Der

vorliegt, sind an zwei Stellen nicht sehr erhebliche Kürzungen im Text vorgenommen, die mit Leop. Mozarts Vorschlägen nicht ganz übereinstimmen; in der ersten Scene des zweiten Acts ist außer der von ihm angedeuteten Stelle noch eine bedeutend längere gestrichen.

10 Es ist inzwischen Verwandlung gewesen.

die Iphigenie in das Teutsche übersetzt hat", schreibt er seinem Vater (12. Sept. 1781) „ist ein vortrefflicher Poet [Alxinger], und dem hätte ich recht gern meine Oper von München zum Uebersetzen gegeben. Die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer im Baß geschrieben, und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet. Die Bernasconi, Adamberger und Fischer hätten mit großem Vergnügen gesungen". Allein es war beschlossen worden Glucks Iphigenie und Alceste aufzuführen; „und da sie nun zwey Opern zu studiren haben, und so mühsame Opern, so muß ich sie entschuldigen — und eine dritte Opera ist ohnehin zu viel".

Es wäre kein geringer Gewinn für unsere Oper gewesen, wenn Idomeneo in einer von Mozart vorgenommenen Bearbeitung, welche die Spuren des äußerlichen Einflusses der Sänger verwischt hätte, auf der Bühne festen Fuß gefaßt hätte.

Im März des Jahrs 1786 wurde eine Aufführung des Idomeneo von einer Gesellschaft vornehmer Dilettanten in Wien unternommen. Wir sehen dies aus Mozarts thematischem Catalog, dem zufolge er zwei neue Nummern in diese Oper componirte; Frau von Puffendorf sang die Ilia, Baron Pulini den Idamante, Bridi wahrscheinlich den Idomeneo. Außerdem aber weist die Originalpartitur eine Anzahl von Veränderungen auf, welche von Mozart offenbar für diese Aufführung vorgenommen sind und, wenn es auch zu keiner eigentlichen Bearbeitung gekommen ist, doch von nicht geringem Interesse sind.

Eine Hauptveränderung war es, daß Idamante zu einer Tenorpartie gemacht wurde. In dem nachcomponirten Duett [1] ist seine Stimme nicht allein unverkennbar in der Tenorlage dem Sopran gegenüber gehalten, sondern auch im Tenorschlüssel geschrieben [2]. Dies ist nun allerdings in der ebenfalls nachcomponirten Arie des Idamante [3] nicht der Fall, hier wie in dem vorangehenden Recitativ ist seine Partie im Sopranschlüssel geschrieben; allein da sie für denselben Baron Pulini bestimmt war, wie das Duett, so erledigt sich die Frage schon dadurch und übrigens ist auch die Lage und Behandlung der Singstimme keineswegs dem entgegen. Der Gebrauch des Sopranschlüssels erklärt sich dadurch, daß er in der Oper selbst fortwährend angewendet ist, und findet auch in einem anderen Umstand seine Bestätigung. Wenn Idamante von einem Tenor gesungen werden sollte, so mußten im Terzett (17) und Quartett (21) Veränderungen eintreten. Und diese hat Mozart auch vorgenommen und zwar in der einfachsten Art, indem er an denjenigen Stellen, wo die Stimme des Idamante von einem Tenor gesungen unter die des Idomeneo herabgehen, also die Harmonie verändern würde, dieselbe eine Octave höher gesetzt hat. In der Regel ließ sich dadurch das Gleichgewicht herstellen, und nur

1 Es ist in der gedruckten Partitur als n. 20 A, im Original ist es später an der passenden Stelle eingeheftet.

2 Das Duett, in dem der Anfang des ersten erhalten blieb, ist in einem Satze und obwohl einfach und in knapper Form ungleich inniger und charakteristischer.

3 Das Original befindet sich in der kön. Bibliothek zu Berlin.

selten trat der Fall ein, daß auch in der Stimme des Idomeneo etwas zu ändern war. In dem Terzett hat Mozart daher nur in der Partitur selbst die Aenderungen übergeschrieben; beim Quartett aber hat er alle vier Singstimmen noch einmal auf einem besonderen Blatt abgeschrieben und auch hier hat er der Bequemlichkeit halber die Partie des Idamante im Sopranschlüssel gesetzt. Ein weiterer Grund die Singstimmen abzuschreiben lag darin, daß die Partien der Electra und Ilia in den Ensemblesätzen fast durchgängig miteinander vertauscht werden sollten; der Grund konnte nur in der Individualität der Sängerinnen liegen. Man sieht auch aus der Art, wie die Partie der Electra zusammengestrichen ist, daß die Dame, welche dieselbe übernommen hatte, nicht allzusehr in Anspruch genommen werden durfte.

Außerdem sind erhebliche Abkürzungen — besonders auch im Dialog, der soviel es die Deutlichkeit irgend zuließ zusammengeschnitten ist — und Veränderungen vorgenommen; die Partie des Arbace ist ganz gestrichen mit Ausnahme der Stellen im Recitativ, wo seine Theilnahme am Gespräche durchaus nothwendig war, und diese sind möglichst beschränkt. Danach ergiebt sich der Verlauf der Oper folgendermaßen [4].

Auf die erste Scene der Ilia folgt nach einem kurzen Recitativ der Chor der Gefangenen (4), dann tritt Electra auf und es geht in Uebereinstimmung mit der gedruckten Partitur fort bis Idomeneo ans Land getreten ist. Das Recitativ desselben ist sehr abgekürzt, indem von S. 74 Takt 8 an ein kurzes begleitetes Recitativ eintritt, das in seine Arie (6) überleitet. Die Scene zwischen ihm und Idamante bleibt, dessen Arie (8) aber ist gestrichen; auf den Schluß des Recitativs folgt unmittelbar der Marsch und Chor (9. 10). Den zweiten Act eröffnet anstatt des Gesprächs zwischen Idomeneo und Arbace ein neu componirtes Recitativ der Ilia und Idamante's; an welches die gleichfalls nachcomponirte Arie desselben sich anschließt. Nachdem Idamante abgegangen ist, tritt Idomeneo auf, Ilia redet ihn an; auf das abgekürzte Recitativ folgt ihre Arie (12). Das begleitete Recitativ des Idomeneo ist ohne Aenderung geblieben; allein in der darauf folgenden Arie (13) sind alle Coloraturen herausgestrichen und statt deren kurze Uebergänge gemacht [5], so daß die Arie nicht nur zweckmäßig abgekürzt ist, sondern durch die Beschränkung auf ihre wesentlichen Elemente eine ungleich bessere Gestalt gewonnen hat. Das nun folgende Recitativ der Electra, ihre Arie nebst dem daran sich anschließenden Marsch sind ganz gestrichen, es folgt sogleich der Chor (16); von da bleibt Alles bis zu Ende des Acts wie es gedruckt ist. Der Anfang des dritten Acts ist, abgesehen davon, daß das neucomponirte Duett

4 Ein Mittel denselben zu erkennen giebt der Umstand an die Hand, daß in den beiden ersten Acten die Nummern, welche beibehalten werden sollten, mit Bleistift der neuen Reihenfolge gemäß beziffert worden sind. Auch sind die neueren Aenderungen meistens an der Handschrift mit Sicherheit zu erkennen, so daß auch für den dritten Act die wesentlichen Punkte feststehen.

5 Die so geänderten Stellen sind auf einem besonderen Blatte geschrieben und mit Buchstaben versehen, welche sich an den entsprechenden Stellen auch in der Partitur finden.

(20 A) an die Stelle des früheren getreten ist, nicht geändert wie es scheint. Nach dem Quartett ist das Recitativ nebst der Arie des Arbace (22) sicher ausgefallen, obgleich kein äußerer Beweis dafür vorliegt. Die dann folgenden Nummern, welche eine fortlaufende große Scene bilden sind unverändert geblieben, nur das Gebet (26) ist abgekürzt; der ganze zweite Theil ist fortgestrichen und S. 299 Tact 4 noch ausdrücklich Fine hinzugesetzt. In dem was nun folgt sind ohne Zweifel die Arien des Idamante (27) und Idomeneo (31), die schon bei der Aufführung in München fortbleiben mußten, sowie das der letzteren voraufgehende Recitativ (30), auch später weggelassen und die Schlußscene soweit abgekürzt als es der Handlung wegen zulässig war. Der beste Beweis dafür ist, daß auch die letzte Arie der Electra (29) gestrichen ist; das voraufgehende Recitativ hat vom drittletzten Tact an einen veränderten Schluß erhalten, so daß es in D moll endigt; darauf folgte dann unmittelbar der Schlußchor (32).

Einige dieser Aenderungen verdanken offenbar nur zufälligen Umständen bei der Aufführung in Wien ihre Entstehung; übrigens verdienen dieselben bei neuen Aufführungen der Oper gewiß Beachtung [6].

XVI.

Briefe an Constanze.

1.

Prag am Charfreitage den 10. April 1789.

Liebstes bestes Weibchen!

Heute Mittag um $^1/_2 2$ Uhr sind wir glücklich hier angekommen; unterdessen hoffe ich, daß Du gewiß mein Brieschen aus Budwitz wirst erhalten haben. — Nun folgt der Rapport von Prag. — Wir kehrten ein beym Einhorn; nachdem ich balbirt, frisirt und angekleidet war, fuhr ich aus in der Absicht, beym Canal zu speisen; da ich aber bei Duschek vorbeymußte, frug ich erstens dort an — da erfuhr ich daß die Madame gestern nach Dresden abgereist seye!!! — — — Dort werde ich sie also treffen. Er speiste bey Leliborn, wo ich auch öfters speiste — ich fuhr also gerade dahin. — Ich ließ Duschek (als ob jemand etwas mit ihm zu sprechen hätte) herausrufen; nun kannst Du Dir die Freude denken. — Ich speiste

6 Eine sogenannte Bearbeitung des Idomeneo von Lichtenthal, die ein unglückliches Pasticcio daraus macht, ist hoffentlich nie zur Darstellung gekommen (A. M. Z. XLIII S. 809 ff.).

also bey Leliborn. — Nach Tische fuhr ich zu Canal und Pachta, traf aber Niemand zu Hause an; — ich ging also zu Guardassoni, welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte mir für die Oper 200 Duk. und 50 Duk. Reisegeld zu geben. — Dann ging ich nach Haus um dem lieben Weibchen dieß alles zu schreiben — Nach was; — Ramm[1] ist erst vor 8 Tagen wieder von hier wieder nach Hause, er kam von Berlin und sagte daß ihn der König sehr oft und zudringlich gefragt hätte, ob ich gewiß komme, und da ich halt noch nicht kam, sagte er wieder: ich fürchte er kommt nicht. — Ramm wurde völlig bange, er suchte ihn des Gegentheils zu versichern. — Nach diesem zu schließen sollen meine Sachen nicht schlecht gehen. — Nun führe ich den Fürsten zu Duschek, welcher uns erwartet und um 9 Uhr abends gehen wir nach Dresden ab, wo wir morgen abends eintreffen werden. — Liebstes Weibchen! ich sehne mich so sehr nach Nachrichten von Dir. — Vielleicht treffe ich in Dresden einen Brief an. — O Gott! mache meine Wünsche wahr! Nach Erhaltung dieses Briefes mußt Du mir nach Leipzig schreiben, poste restante versteht sich. Adieu Liebe, ich muß schließen, sonst geht die Post ab. — Küsse tausendmahl unsern Karl, und ich bin Dich von ganzem Herzen küssend

Dein ewig getreuer Mozart.

PS.

An Hr. und Fr. v. Puchberg alles erdenkliche, ich muß es schon auf Berlin sparen ihm zu schreiben, um ihm auch schriftlich unterdessen zu danken. Adieu, aimez moi et gardez votre santé si chère et precieuse à votre époux.

2.

Um 7 Uhr früh.

Dresden den 13. April 1789.

Liebstes bestes Weibchen!

Wir glaubten Samstags nach Tisch in Dresden zu seyn, kamen aber erst gestern Sontags um 6 Uhr Abends an; — so schlecht sind die Wege. — Ich ging gestern noch zu Neumanns, wo Mde. Duschek wohnt, um ihr den Brief von ihrem Manne zu geben. — Es ist im dritten Stock auf dem Gange, und man sieht vom Zimmer jeden der kömmt; als ich an die Thüre kam, war schon Hr. Neumann da und fragte mich, mit wem er die Ehre hätte zu sprechen. Ich antwortete: Gleich werde ich sagen wer ich bin, nur haben Sie die Güte Mde. Duschek herausrufen zu lassen, damit mein Spaß nicht verdorben wird — in diesem Augenblick stand aber schon Madame Duschek vor meiner, denn sie erkannte mich vom Fenster aus und sagte gleich, da kommt jemand der aussieht, wie Mozart. — Nun war alles voll Freude. — Die Gesellschaft war groß und bestund aus lauter meist häßlichen Frauenzimmern, aber sie ersetzten den Mangel der Schön-

1 Der Oboist Ramm aus München (I S. 392).

heit durch Artigkeit. Heut geht der Fürst und ich zum Frühstück hin, dann zu Naumann, dann in die Kapelle. — Wir werden morgen und übermorgen von hier nach Leipzig gehen. Nach Empfang dieses Briefes mußt Du schon nach Berlin poste restante schreiben. Ich hoffe, Du wirst mein Schreiben von Prag richtig erhalten haben Neumanns lassen sich alle Dir sammt Duschek empfehlen — wie auch dem Hr. und Fr. Schwägerin Langens. —

Liebstes Weibchen, hätte ich doch auch schon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte was ich mit Deinem lieben Portrait anfange, würdest Du wohl oft lachen. — Zum Beyspiel wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme; so sage: grüß Dich Gott Stanzerl! — grüß Dich Gott Spitzbub — Krallerballer — Spitzignas — Bagatellerl schluck und Druck! [2] — und wenn ich es wieder hineinthue so lasse ich es so nach und nach hineinrutschen, und sage immer Nu — Nu — Nu — Nu! aber mit dem gewissen Nachdruck den dieses so vielbedeutende Wort erfordert und bey dem letzten schnell: Gute Nacht, Mauserl, schlaf gesund! — Nun glaube ich so ziemlich was dummes (für die Welt wenigstens) hingeschrieben zu haben, für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gerade nicht dumm — Heute ist der sechste Tag daß ich von Dir weg bin, und bey Gott mir scheint es schon ein Jahr zu sein. — Du wirst wohl oft Mühe haben, meinen Brief zu lesen weil ich in Eile und folglich etwas schlecht schreibe. — Adieu liebe einzige — der Wagen ist da — da heißt es nicht brav und der Wagen ist auch schon da — sondern — male. — Lebe wohl und liebe mich ewig so wie ich Dich; ich küsse Dich millionenmahl auf das zärtlichste und bin ewig

Dein Dich zärtlich liebender
Gatte W. A. Mozart.

PS. Wie führt sich unser Carl auf? Ich hoffe gut — küsse ihn statt meiner. An Hrn. und Fr. v. Puchberg alles Schöne. NB. Du mußt in Deinen Briefen nicht das Maaß nach den meinigen nehmen, bey mir fallen sie nur deswegen etwas kurz aus, weil ich pressirt bin, sonst würde ich einen ganzen Bogen überschreiben, Du hast aber mehr Musse. — Adieu.

3 [3].

Dresden den 16ten April 1789.
Nachts um halb 12 Uhr.

Liebstes bestes Weibchen!

Wie? — noch in Dresden? — Ja, meine Liebe, — ich will Dir alles haarklein erzählen; — Montags den 13., nachdem wir bei Neumanns Frühstück genommen hatten gingen wir alle nach Hof in die Kapelle; die

2 Anspielung auf einen scherzhaften Canon Mozarts (S. 50); ebenso im Folgenden.

3 Nach dem Original (im Archiv des Preßburger Kirchenmusik-Vereins) abgedruckt Wien. Musik Zeitg. 1843 Nr. 88. N. Zeitschr. f. Mus. XIX S. 51 ff.

Messe war von Naumann (welcher sie selbst dirigirte) — sehr mittelmäßig; — Wir waren in einem oratoire der Musik gegenüber; auf einmal stupfte mich Neumann und führte mich dem Herrn von König, welcher, Directeur des plaisirs (der traurigen Churfürstlichen plaisirs) ist; — er war außerordentlich artig und auf die Frage, ob ich mich nicht wollte bei Seiner Durchlaucht hören lassen, antwortete ich, daß es mir zwar eine Gnade seye, ich mich aber, da ich nicht von mir allein abhänge, nicht aufhalten kann. — So blieb es. — Mein fürstlicher Reisegefährte lud die Neumannschen sammt Duschek zu Mittage; unter dem Essen kam die Nachricht, daß ich den folgenden Tag als Dienstag den 14 Abends um halb 6 Uhr bei Hofe spielen sollte. Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man sonst sehr schwer zu Gehör, und du weißt daß ich gar keinen Gedanken auf hier hatte. — Wir hatten bei uns à l'hôtel de Boulogne ein Quartett arrangirt. — Wir machten es in der Kapelle mit Antoine Teyber (welcher wie Du weißt hier Organist ist) und mit Hrn. Kraft (Violincellist von Fürst Esterhazy), welcher mit seinem Sohn hier ist, aus; ich gab bey dieser kleinen Musik das Trio welches ich H. v. Puchberg schrieb; — es wurde so ganz hörbar exekutirt — Duschek sang eine Menge von Figaro und Don Juan. Des andern Tages spielte ich bei Hofe das neue Concert in D; folgenden Tags Mittwochs den 15 vor Mittag erhielt ich eine recht schöne Dose; — wir speisten dann beim Russischen Gesandten, alwo ich viel spielte. — Nach Tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen; um 4 Uhr fuhren wir hin; Naumann war auch da. — Nun mußt Du wißen daß hier ein gewißer Häßler (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Clavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieller Mühe auch zu spielen, — die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, eben keine so große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler spielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer ebenso stark, Du kannst Dir nun vorstellen daß seine Schaale ziemlich sank. — Nach diesem gingen wir in die Oper, welche wahrhaft elend ist. — Weißt Du wer auch unter den Sängerinnen ist? die Rosa Manservisi[4]. — Ihre Freude kannst Du Dir vorstellen. — Uebrigens ist aber die erste Sängerin die Allegrandi viel besser als die Ferrarese; — das will zwar nicht viel gesagt haben. — Nach der Oper gingen wir nach Hause. Nun kömmt der glücklichste Augenblick für mich; — ich fande einen so lange mit heisser Sehnsucht gewun-

4 Früher in München I S. 148. 214.

schenen Brief von Dir liebste! beste! — Duschek und Neumanns waren wie gewöhnlich da; ich ging gleich im Triumphe in mein Zimmer, küßte den Brief unzähligemahle, ehe ich ihn erbrach, dann — verschlang ich ihn mehr als ich ihn las. — Ich blieb lange in meinem Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug lesen, nicht oft genug küßen; als ich wieder zur Gesellschaft kamm fragten mich Neumanns, ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung, gratulirten Sie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte. — Die Neumannschen sind herrliche Leute. — Nun über Deinen lieben Brief; denn die Fortsetzung meines hiesigen Aufenthalts bis zur Abreise wird nächstens folgen.

Liebes Weibchen ich habe eine Menge Bitten an Dich; —

1mo bitte ich Dich daß Du nicht traurig bist;

2do daß Du auf Deine Gesundheit achtest und der Frühlingsluft nicht traueſt.

3^tio^ Daß Du nicht alleine zu Fusse, am liebsten aber gar nicht zu Fusse ausgehest.

4to Daß Du meiner Liebe ganz versichert seyn sollst; — keinen Brief habe ich Dir noch geschrieben, wo ich nicht Dein liebes Portrait vor meiner gestellt hätte. —

5to bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rücksicht zu nehmen sondern auch auf den Schein. — Seye nicht böse auf diese Bitte. — Du mußt mich eben deshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.

6to et ultimo bitte ich Dich in Deinen Briefen ausführlicher zu seyn. — Ich möchte gern wissen ob Schwager Hofer den Tag nach meiner Abreise gekommen ist? ob er öfters kommt so wie er mir versprochen hat; — ob die Langischen bisweilen kommen? — ob an dem Portrait fortgearbeitet wird? — wie Deine Lebensart ist? — lauter Dinge die mich natürlicherweise sehr interessiren. — Nun lebe wohl, Liebste, Beste! — Denke daß ich alle Nacht ehe ich ins Bette gehe eine gute halbe Stunde mit Deinem Portrait spreche, und so auch beym Erwachen. — Übermorgen den 18 gehn wir ab; — Du schreibst nun immer nach Berlin poste restante.

O stru! stri! ich küsse und drücke Dich 1095060437082mahl (hier kannst Du Dich im aussprechen üben) und bin ewig

Dein treuester Gatte und Freund
W. A. Mozart.

Der Beschluß des Dresdner Aufenthalts wird nächstens folgen. — Gute Nacht!

4[5].

Berlin den 23. May 1789.

Liebstes bestes theuerstes Weibchen!

Mit außerordentlichem Vergnügen habe Dein liebes Schreiben vom 13 hier erhalten; diesen Augenblick aber erst Dein vorhergehendes vom 9,

5 Das Original ist im Besitz der Frau Baroni-Cavalcabo.

weil es von Leipzig retour nach Berlin machen mußte. — Das erste ist daß ich Dir alle Briefe, so ich Dir geschrieben, herzähle, und dann die Deinigen so ich erhalten. Ich schrieb dir

den 8ten April von der Post-Station Budwitz
den 10 — von Prag
den 13 }
und den 17 } — von Dresden
den 22 — französisch de Leipzig
den 28 April und den 5. May von Potsdam
den 9 und den 16 von Leipzig
den 19 von Berlin.
und itzt den 22ten — das sind also 11 Briefe.

Ich erhielt von Dir

den vom 8 April (den 15 April in Dresden)
den vom 13 April (den 21 April in Leipzig)
den vom 24 April (den 8 May in Leipzig bey meiner retour)
den vom 5 May (den 14 May in Leipzig)
den vom 13 May (den 20 May in Berlin)
den vom 9 May (den 22 May in Berlin)

also 6 Briefe. Zwischen dem 13 und 24 April ist wie Du siehst eine Lücke. Da muß nun ein Brief von Dir verlohren gegangen seyn. Durch dies mußte ich 17 Tage ohne Briefe seyn! Wenn Du also auch 17 Tage in diesen Umständen leben mußtest, so muß auch einer von meinen Briefen verlohren gegangen seyn. — Gott lob wir haben diese Fatalitäten nun bald überstanden; an Deinem Halse hängend werde ich es Dir dann erst recht erzählen wie es mir damals war! — Doch — Du kennst meine Liebe zu Dir! — Wo glaubst Du daß ich dieses schreibe? — im Gasthofe auf meinem Zimmer? — nein! — im Thiergarten in einem Wirthshause (in einem Gartenhause mit schöner Aussicht), allwo ich heute ganz allein speise, um mich nur ganz allein mit Dir beschäftigen zu können. — Die Königin will mich Dienstag hören; da ist aber nicht viel zu machen. Ich ließ mich nur melden, weil es hier gebräuchlich ist, und sie es sonst übel nehmen würde. — Mein liebstes Weibchen, Du mußt Dich bey meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen, als auf das Geld. 100 Friedrichsd'or sind nicht 900 fl. sondern 700 fl., wenigstens hat man mir es hier so gesagt; — 2ts hat Lichnowsky mich weil er eilen mußte früh verlassen, und ich folglich (in dem theuren Orte Potsdam) selbst zehren müssen; 3ts habe ich *** 100 fl. lehnen müssen weil sein Beutel abnahm — ich konnte es nicht grade abschlagen, Du weißt warum —; 4ts ist die Accademie in Leipzig so wie ich es immer sagte schlecht ausgefallen, habe also mit Rückwege 32 Meilen fast umsonst gemacht. Daran ist Lichnowsky ganz allein schuld, denn er ließ mir keine Ruhe, ich mußte wieder nach Leipzig — doch davon das mehrere mündlich. — Hier ist erstens mit einer Accademie nicht viel zu machen und 2ts siehts der König nicht gern. Du mußt schon mit mir, mit diesem zufrieden seyn, daß ich so glücklich bin beym Könige in Gnaden zu stehen; — was ich Dir da geschrieben bleibt unter uns. Donnerstag den 28 gehe ich nach Dresden

ab, allwo ich übernachten werde; den 1 Juny werde ich in Prag schlafen, und den 4? den 4? bey meinem liebsten Weiberl[6]. — Ich hoffe doch Du wirst mir auf die erste Post entgegenfahren, ich werde den 4 zu Mittag eintreffen; — Hofer (den ich 1000mal umarme) wird wohl hoffe ich auch dabey seyn — wenn Hr. und Fr. v. Puchberg auch mitfahren, dann wäre alles beysammen was ich wünschte. Vergesse auch den Karl nicht. — Nun aber das Nothwendigste ist: — Du mußt einen vertrauten Menschen, Salzmann oder sonst jemand mitnehmen, welcher dann in meinem Wagen mit meiner Bagage auf die Mauth fährt, damit ich nicht die unnöthigen Seccaturen habe; sondern mit euch lieben Leute nach Hause fahren kann. — aber gewiß! — nun adieu — ich küße Dich Millionenmahl und bin ewig

Dein getreuester Gatte
W. A. Mozart[7].

5[8].

Prag den 31 May 1789.

Liebstes bestes Weibchen!

Den Augenblick komme ich an. — Ich hoffe, Du wirst meinen letzten vom 23 erhalten haben. Es bleibt also dabey; — ich treffe Donnerstag den 4 Juny zwischen 11 und 12 Uhr richtig auf der ersten oder letzten Post-Station ein, wo ich Euch anzutreffen hoffe. Vergiß nicht Jemand mitzunehmen, welcher dann anstatt meiner auf die Mauth fährt. Adieu! — Gott, wie freue ich mich Dich wieder zu sehen! In Eyle.

Mozart.

6.

Frankfurt am Mayn den 29. Sept. 1790.

Liebstes bestes Herzens-Weibchen!

Diesen Augenblick kommen wir an — das ist um 1 Uhr Mittag — wir haben also nur 6 Tage gebraucht. Wir hätten die Reise noch geschwinder machen können, wenn wir nicht dreymahl Nachts ein bischen ausgeruht hätten. — Wir sind unterdessen in der Vorstadt Sachsenhausen in einem Gasthof abgestiegen, zu Tod froh, daß wir ein Zimmer erwischt haben. Nun wissen wir noch unsere Bestimmung nicht, ob wir beysammen

6 Hier sind mehrere Zeilen im Original unleserlich gemacht.
7 Die Adresse ist:
à Madame Costance de Mozart née de Weber
Vienne.
auf dem hohen Markt
im Mallecksischen Hause
bei Hrn. v. Puchberg.
8 Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien gedruckt Wien. Zeitschr. 1842 Nr. 79 S. 628.

bleiben oder getrennt werden; — bekomme ich kein Zimmer irgendwo umsonst und finde ich die Gasthöfe nicht zu theuer, so bleibe ich gewiß. Ich hoffe Du wirst mein Schreiben aus Efferding richtig erhalten haben; ich konnte Dir unterwegs nicht mehr schreiben, weil wir uns nur selten und nur so lange aufhielten um nur der Ruhe zu pflegen. — Die Reise war sehr angenehm; wir hatten bis auf einen einzigen Tag schönes Wetter — und dieser einzige Tag verursachte uns keine Unbequemlichkeit, weil mein Wagen (ich möcht ihm ein Busserl geben) herrlich ist. — In Regensburg speisten wir prächtig zu Mittag, hatten eine göttliche Tafel-Musik, eine englische Bewirthung und einen herrlichen Mosler-Wein. Zu Nürnberg haben wir gefrühstückt — eine häßliche Stadt. — Zu Würzburg haben wir unsere theuern Magen mit Kaffee gestärkt, eine schöne, prächtige Stadt. — Die Zehrung war überall sehr leidentlich, nur 2 und 1/2 Post von hier in Aschaffenburg beliebte uns der Herr Wirth erbärmlich zu schmieren. — Ich warte mit Sehnsucht auf Nachricht von Dir, von Deiner Gesundheit, von unsern Umständen l. l. — Nun bin ich fest entschlossen meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten — so arbeiten, — und damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in so eine fatale Lage komme. — Mir wäre lieb, wenn Du über alles dieses durch den Stadler den *** zu Dir kommen ließest. Sein letzter Antrag war, daß Jemand das Geld auf den Hoffmeister seinen giro allein hergeben will — 1000 fl. baar und das übrige an Tuch; — somit könnte alles und noch mit Ueberschuß bezahlt werden und ich dürfte bey meiner Rückkunft nichts als a r b e i t e n. — Durch eine charta bianca von mir könnte durch einen Freund die ganze Sache abgethan seyn. Adieu ich küsse Dich 1000mal. Ewig Dein Mzt.

7.

Herzallerliebstes Weibchen!

Wenn ich nur schon einen Brief von Dir hätte, dann wäre Alles recht. — Ich hoffe Du wirst mein schreiben aus Efferding und das aus Frankfurt erhalten haben. — Ich habe Dir in meinem letzten geschrieben, Du sollst mit dem ... sprechen; mir wäre Sicherheitshalber recht lieb, wenn ich auf des Hofmeisters seinen giro 2000 fl. bekommen könnte; — Du mußt aber eine andere Ursache vorwenden, nemlich daß ich eine Speculation im Kopf hätte, die Dir unbewußt wäre. — Meine Liebe, ich werde zweifelsohne gewiß etwas hier machen — so groß aber wie Du und verschiedene Freunde es sich vorstellen wird es sicherlich nicht seyn. — Bekannt und angesehen bin ich hier genug, das ist gewiß. — Nun — wir wollen sehen. — Ich liebe aber in jedem Falle das Sichere zu spielen, darum möchte ich gerne das Geschäft mit Hoffmeister machen, weil ich dadurch Geld bekomme und keines zahlen darf; sondern blos arbeiten, und das will ich ja meinem Weibchen zu Liebe gern. — Wo glaubst Du daß ich wohne? — bei Böhm im nämlichen Hause; Hofer auch. Wir zahlen

30 fl. das Monath, und das ist noch außerordentlich wenig — wir gehen auch zu ihnen in die Kost. Wen glaubst Du daß ich hier angetroffen? — Das Mädchen, welches so oft mit uns im Auge Gottes[9] Versteckn gespielt hat — Buchner glaub ich hieß sie — sie heißt nun Mad. Porsch und ist zum zweytenmale verheurathet. — Sie hat mir aufgetragen alles Schöne von ihr an Dich zu schreiben. —

Da ich nicht weiß ob Du in Wien oder Baaden bist, so adressire ich diesen Brief wieder an die Hofer. — Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück; — wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müßte ich mich fast schämen, — es ist alles kalt für mich — eiskalt. — Ja wenn Du bey mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden, — so ist es aber so leer —. Adieu — Liebe — ich bin ewig

Dein Dich von ganzer Seele liebender
Mozart.

Frankfurt am Mayn den 30 September 1790.

P. S. Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir auch manche Thräne auf's Papier; nun aber lustig — fange auf — es fliegen erstaunlich viele Busserl herum . . . . was Teufel! . . . . ich sehe auch eine Menge . . . . ha! ha! . . . . ich habe drey erwischt — die sind kostbar! —

Du kannst mir auf diesen Brief noch antworten, aber Du mußt die Adresse à Lintz poste restante machen, das ist das sicherste — Da ich noch nicht gewiß weiß, ob ich nach Regensburg gehe oder nicht, so kann ich auch nichts bestimmen. — Schreibe nur darauf, daß man den Brief liegen lassen soll, bis er abgeholt wird. — Adieu — liebstes, bestes Weiberl — gieb auf Deine Gesundheit Acht — und gehe nur nicht zu Fuß in die Stadt. — Schreibe mir doch wie Du mit dem neuen Quartier zufrieden bist. — Adieu, ich küsse Dich Millionenmahl. —

8.

[München Nov. 1790.]

Liebstes bestes Herzensweibchen.

Was mir das weh thut daß ich bis Linz warten muß um von Dir Nachricht zu haben das kannst Du nicht glauben. Geduld, wenn man nicht weiß wie lange man sich an einem Orte aufhalten wird, so kann man auch keine bessern Anstalten treffen. — Ich habe (ohngeachtet ich gern lange bey meinen alten Mannheimer Freunden bleiben möchte) nur einen Tag hier bleiben wollen, nun muß ich aber bis den 5 oder 6 bleiben, weil mich der Churfürst wegen des Königs von Neapel zur Accademie gebeten hat. Das ist wirklich eine Distinction. — Eine schöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß! — Daß ich mich mit Cannabichschen, la bonne Ramm, Marchand und Brochard gut unterhalte

9 Das Haus, in welchem Constanze's Mutter wohnte, s. I S. 703.

und recht viel von Dir, meine Liebe, gesprochen wird, kannst Du Dir wohl einbilden. — Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu sprechen. Ich habe im Sinne zu Ende künftigen Sommers diese Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Bad versuchest, dabey wird dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung gut thun, so wies es mir herrlich anschlägt; da freue ich mich recht darauf und Alles freuet sich.

Verzeihe, wenn ich Dir nicht so viel schreibe als ich gern möchte; Du kannst Dir aber nicht vorstellen wie das Gereiß um mich ist. — Nun muß ich zu Cannabich, denn es wird ein Concert probiert. Adieu, liebes Weibchen; auf diesen Brief kann ich nach meiner Rechnung keine Antwort hoffen. Lebe wohl, meine Liebe, ich küsse Dich Millionenmahl und bin ewig

Dein Dich bis in den Tod liebender
Mozart.

P. S. Die Grethel [Marchand] ist nun mit der Lebrun ihrem Bruder verheurathet, heißt also Mad. Danzi. Das Brochard Hannchen ist nun 16 Jahre alt und ist leider durch die Blattern häßlich geworden. — Schade! — Die kann nicht genug von Dir sprechen. Sie spielt ganz artig Clavie..

9[10].

Ma tres chere Epouse!

J'écris cette lettre dans la petite Chambre au Jardin chez Leitgeb ou j'ai couchez cette nuit excellement. — et J'espère que ma chere epouse aura passe cette nuit aussi bien que moi, j'y passerai cette nuit aussi puisque J'ai congedié Leonore, et je serai tout seul à la maison ce qui n'est pas agreable. J'attend avec beaucoup d'impatience une lettre que m'apprendra comme vous avez passez le jour d'hier; je tremble quand je pense au baigne de St. Antoin; car je Crains toujour le risque de tomber sur l'escalier en sortant — et je me trouve entre l'esperance et la crainte — une situation bien desagreable! si vous n'eties pas grose je craignerais moins — mais abbandonons cette Idée triste! le ciel aura eu certainement soin de ma chere stanza Maria! —

Mad[me] de Schwingenscha m'a price de leur procurer une Loge pour ce soir au Theatre de Wieden ou l'on donnera la cinquieme part d'Antoin, et j'etois si heureux de pouvoir les servir. j'aurai donc le plaisir de voir cette opera dans leur compagnie.

Diesen Augenblick erhalte ich dein liebes Schreiben, und sehe daraus mit Vergnügen, daß du gesund und wohlauf bist. — Mad. Leitgeb hat mir heute das Halsbindel gemacht, aber wie! Lieber Gott! ich habe freylich immer gesagt, so macht sie's! — es nutzte aber nichts, mich freut es daß du guten Appetit hast, wer aber viel frißt muß auch viel sch.....? Nein viel gehen wollte ich sagen. — doch es ist mir lieb, wenn du große

10 9—12 mitgetheilt von Köchel.

Spaziergänge ohne mir machest. Thue nur alles was ich dir rathe, es ist gewiß von Herzen gemeint. adieu liebe — einzige! fang du auch auf in der Luft es fliegen 2999 und ½ Küssel von mir, die aufs aufschnappen warten. — Nun sag ich dir etwas ins Ohr — — — — — — — — du nun mir — — — — — — nun machen wir daß Maul auf und zu immer mehr — und mehr — — endlich sagen wir; — es ist wegen Slampi — — Strampi, du kannst dir nun dabei denken was du willst, das ist eben die Comodität.

Adieu 1000 zärtliche Küsse. Ewig dein

Mozart.

d. 6ten Juni 1791.

10.

Liebstes bestes Weibchen!

Deinen Brief vom 7ten sammt Quittung über die richtige Bezahlung, habe richtig erhalten, nur hatte ich zu deinem besten gewunschen, daß du einen Zeugen mit hättest unterschreiben laßen, den wenn N. N. nicht ehrlich seyn will, so kann er dir heute oder Morgen dir noch in Betreff der Aechtheit und des Gewichtes einige Ungelegenheit machen; da blos Ohrfeige steht, so kan er dir unvermuthet eine gerichtliche Forderung, über eine derbe oder tüchtige oder gar aggio Ohrfeige überschücken, was willst du dann machen? da soll dann augenblicklich bezahlt werden, wenn man oft nicht kann! mein Rath wäre dich mit deinem Gegner gütlich zu vergleichen, und ihm lieber ein paar derbe, 3 tüchtige und 1 aggio Ohrfeige zu geben, auch mehrere noch, so im Falle er nicht zufrieden sein sollte: denn ich sage, mit guten läßt sich alles richten, ein großmüthig und sanftmüthiges Betragen hat schon öfters die ärgsten Feinde versöhnt, und solltest du dermahlen nicht in der Lage seyn, die Bezahlung ganz zu übernehmen, so hast du ja Bekanntschaft, ich zweifle gar nicht, daß wenn du darum ersuchst die N. die baare Auszahlung wenn nicht ganz doch wenigstens zum Theil übernehmen wird. Liebstes Weibchen ich hoffe du wirst mein gestriges Schreiben richtig erhalten haben; nun kommt die Zeit, die glückliche Zeit, unseres Wiedersehens immer näher. Habe Gedult, nur muntere dich so viel möglich auf. Du hast mich durch dein gestriges Schreiben ganz niedergeschlagen, sodaß ich fast wieder den Entschluß faßte, unverrichteter Sache hinauszu fahren, und was hätten wir dann davon? — daß ich gleich wieder herein müßte, oder daß ich anstatt vergnügt, in Aengsten leben müßte. In ein paar Tagen, muß die Geschichte ein Ende nehmen, Z hat es mir zu ernstlich und feyerlich versprochen, dann bin ich gleich bei dir; Wenn du aber willst, so schicke ich dir das benöthigte Geld, du zahlst alles, und kommst herein! mir ist es gewiß recht; — nur finde ich daß Baaden in dieser schönen Zeit noch sehr angenehm für dich sein kann, und nützlich für deine Gesundheit, die prächtigen Spaziergänge betreffend — dieses mußt du am besten fühlen, — Findest du, daß dir die Luft und Comotion gut anschlägt, so bleibe noch, ich komme

dan dich abzuholen, oder dir zu gefallen, auch etliche Tage zu bleiben, — oder wie gesagt wenn du willst, so kommst du morgen herein; schreibe es mir aufrichtig. — Nun lebe recht wohl liebste Stanzi Marie. Ich küsse dich Millionenmahl und bin Ewig dein

Mozart.

Wien den 9ten July 791.

11.

Liebstes bestes Weibchen!

Gestern Donnerstag den 13ten ist Hofer mit mir hinaus zum Carl. Wir speisten daraus, dann fuhren wir herein, um 6 Uhr hohlte ich Salieri und die Cavalieri mit dem Wagen ab, und führte sie in die Loge — dann ging ich geschwind die Mama und den Carl abzuhohlen, welche unterdessen bey Hofer gelassen habe. Du kannst nicht glauben, wie artig beide waren, — wie sehr ihnen nicht nur meine Musick, sondern das Buch und alles zusammen gefiel. — Sie sagten beide ein Opera, — würdig bey der größten festivität vor dem größten Monarchen aufzuführen, — und Sie würden sie gewis sehr oft sehen, denn sie haben noch kein schöneres und angenehmeres Spectacel gesehen. — Er hörte und sah mit aller Aufmerksamkeit und von der Sinfonie bis zum letzten Chor war kein Stück, welches ihm nicht ein bravo oder bello entlockte, und sie konnten fast nicht fertig werden, sich über diese Gefälligkeit bei mir zu bedanken. Sie waren allzeit gesinnt gestern in die Oper zu gehen. Sie hätten aber um 4 Uhr schon hinein sitzen müssen — da sahen und hörten Sie aber mit Ruhe. — Nach dem Theater ließ ich sie nach Hause führen, und ich supirte mit Carl bey Hofer. — Dan fuhr ich mit ihm nach Hause, allwo wir beyde herrlich schliefen. Dem Carl habe ich keine geringe Freude gemacht, daß ich ihn in die Oper abgehohlt habe. — Er sieht herrlich aus — für die Gesundheit könnte er kein besseres Ort haben, aber das übrige ist leider elend! — einen guten Bauern mögen sie wohl der Welt erziehen! — aber genug. Ich habe, weil Montag erst die großen Studien (daß Gott erbarm), den Carl bis Sonntag nach Tisch ausgebeten; ich habe gesagt, daß du ihm gerne sehen möchtest — Morgen Sonntag komme ich mit ihm hinaus zu Dir — dann kannst du ihn behalten, oder ich führe ihn Sonntag nach Tisch wieder zu Hecker; überlege es, wegen einen Monat, kann er eben nicht verdorben werden, denke ich! — Unterdessen kann die Geschichte wegen den Piaristen zu Stande kommen, woran wirklich gearbeitet wird. — Übrigens ist er zwar nicht schlechter, aber auch um kein Haar besser als er immer war. er hat die nähmlichen Unform, plaget gerne wie sonst, und lernt fast noch weniger gern, weil er daraus nichts als Vormittags 5 und nach Tisch 5 Stunden im Garten herumgeht, wie er mir selbst gestanden hat, mit einem Wort die Kinder thuen nichts, als essen, trinken, schlafen und spazieren gehen. Eben ist Leitgeb und Hofer bei mir; — ersterer bleibt bey mir beym Essen, ich habe meinen treuen Kamaraden Primus eben um ein Essen ins Bürgerspital geschickt; — mit dem Kerl

bin ich recht zufrieden. Ein einziges Mahl hat er mich angesetzt, daß ich gezwungen war bey Hofer zu schlafen, welches mich sehr seckirte, weil sie mir zu lange schlafen; ich bin am liebsten zu Hause, weil ich meine Ordnung schon gewohnt bin, dieß einzige Mahl hat mich ordentlich übeler Humor angeregt. Gestern ist mit der Reise nach Bernstorf der ganze Tag darauf gegangen, darum konnte ich dir nicht schreiben. — Aber daß du mir zwei Tage nicht geschrieben, ist unverzeihlich, heute hoffe aber gewiß Nachricht von dir zu erhalten, und morgen selbst mit dir zu sprechen, und dich von Herzen zu küssen.

Lebe wohl Ewig dein Mozart

d. 14. 8ber 791.

Die Sophie küsse ich tausendmahl, mit N. N. mache was du willst. adieu.

12.

Samstags Nachts
um ½11 Uhr.

Liebstes bestes Weibchen!

Mit größten Vergnügen und Freude-Gefühle, fand ich bei Zurückkunft aus der Oper deinen Brief; — die Oper ist, obwohl Samstag allzeit wegen Posttag ein schlechter Tag ist, mit ganz vollem Theater mit dem gewöhnlichen Beifall und Repetitionen aufgeführt worden; morgen wird sie noch gegeben, aber Montag wird ausgesetzt — Folglich muß Sie den Stoll Dienstag hereinbringen, wo sie wieder zum erstenmahl gegeben wird, ich sage zum erstenmahl, weil sie vermuthlich wieder etliche mahl nacheinander gegeben wird. Itzt habe ich eben ein kostbares Stück Haasen zu Leib genommen, welches mir D. Primus (welcher mein getreuer Kammerdiener ist) gebracht hat, und da mein Appetit heute etwas stark ist, so schickte ich ihn wieder fort, mir noch etwas, wenn es möglich ist zu bringen. — In dieser Zwischenzeit fahre ich also fort dir zu schreiben. — Heute früh habe ich so fleißig geschrieben, daß ich mich bis ½2 Uhr verspätet habe — lief also in größter Eile zu Hofer (nur um nicht allein zu essen) wo ich die Mama auch antraf. Gleich nach Tisch gieng ich wieder nach Hause und schrieb bis zur Operzeit. Leitgeb bat mich ihn wieder hineinzuführen, und das that ich auch. Morgen führe ich die Mama hinein; das Büchel hat ihr schon vorher Hofer zu lesen gegeben. — bei der Mama wirds wohl heißen, die schaut die Oper, aber nicht die hört die Oper. . . . hatten heute eine Loge, sie zeigte über alles recht sehr ihren Beifall, aber er, der allerfeind, zeigte so sehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen. — Unglückseligerweise war ich eben drinnen, als der zweite Akt anfieng, folglich bei der feyerlichen Scene, er belachte alles; anfangs hatte ich Geduld ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein er belachte alles; — da wards mir nun zu viel — ich heiß ihn Papageno, und gehe fort — ich glaube aber nicht, daß es der Dalk verstanden hat. Ich

gieng also in eine ander Loge, worin sich Flamm mit seiner Frau befand, da hatte ich alles Vergnügen, und da blieb ich bis zu Ende. — Nun gieng ich auf das Theater, bey der Arie des Papageno mit den Glocken Spiel, weil ich heute so einen Trieb fühlte es selbst zu spielen. — Da machte ich nun den Spaß, wo Schikaneder einmal eine Haltung hat, so machte ich ein arpeggio — der erschrak — schaute in die Scene und sah mich — nun hielt er, und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth seine Gedanken und machte wieder einen accord — dann schlug er auf das Glockenspiel und sagte halts Maul — alles lachte dann — ich glaube, daß viele durch diesen Spaß das erstemahl erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt. Übrigens kannst du nicht glauben, wie charmant man die Musik ausnimmt in einer Loge, die nahe am Orchester ist — viel besser als auf der Gallerie; sobald du zurückkommst, mußt du es versuchen.

Sonntag um 7 früh. — Ich habe recht gut geschlafen hoffe daß du auch recht gut wirst geschlafen haben. — Ich habe mir ein halbes Kapaundl, so mir Freund Primus nachgebracht hat, herrlich schmecken lassen. — Um 10 Uhr gehe ich zu die Piaristen ins Amt, weil mir Leitgeb gesagt hat, daß ich dann mit den Director sprechen kann — bleibe auch beim Speisen da.

Primus sagte mir gestern Abends, daß so viele Leute in Baaden krank seyen ist das wahr? — nimm dich in Acht, trau nur der Witterung nicht. — nun kommt eben Primus mit der Ochsenpost zurück, daß der Wagen heute schon vor 7 Uhr weggefahren ist, und daß bis Nachmittag keiner abgeht, folglich hat also mein Nacht und frühe schreiben nichts genutzt, du bekommst den Brief erst Abends, welches mich sehr verdrießt. — Künftigen Sonntag komme ich ganz gewiß hinaus, dann gehen wir alle zusammen auf das Casino und den Montag zusammen nach Hause.

Lechleitner war schon wieder in der Oper; wenn er schon kein Kenner ist, so ist er doch wenigstens ein rechter Liebhaber, das ist aber N. N. nicht — der ist ein wahres Unding. — dem ist ein Diner lieber. — lebe wohl liebe! — ich küsse dich millionenmahl und bin ewig dein

Mozart m./p.

P. S. Küsse die Sophie in meinem Namen,
den Siesmayer schicke ich ein paar gute Nasenstüber, und einen breiten Schopfbeitler
den Stoll tausend Complimente. adieu. —
Die Stunde schlägt — — lebe wohl! — wir sehen uns wieder! —

NB. Du mußt vermuthlich die 2 paar gelbe Winterhosen zu den Stiefeln in der Wäsch geschickt haben, weil ich und Joseph sie vergebens suchten. — adieu.

XVII.

Die Controverse über das Requiem.

Die erste bestimmte Angabe über den Antheil, welchen Süßmayr am Requiem habe, gab der Brief desselben an Härtel (8. Febr. 1800), nachdem dieser, durch die Wittwe Mozart aufmerksam gemacht und an Süßmayr verwiesen, ihn um Auskunft ersucht hatte (S. 546). Ich theile nach dem Original, dessen Handschrift durchaus keine Aehnlichkeit mit der Mozarts verräth, hier alles mit was das Requiem angeht.

„Ihre gütige Zuschrift vom 24 Jenner hat mir das größte Vergnügen gemacht, da ich aus derselben ersehen habe, daß Ihnen an der Achtung des deutschen Publicums zu viel gelegen ist, als daß Sie dasselbe durch Werke irre führen sollten, die nicht ganz auf die Rechnung meines verstorbenen Freundes Mozart gehören. Ich habe den Lehren dieses großen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses großen Mannes unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, daß jeder Nachahmer besonders mit untergeschobener Arbeit noch schlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte".

„Daß die Endigung des Requiems, welches unseren Briefwechsel veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weise. Die Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, daß die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden gesucht werden, der Tod überraschte ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werkes wurde also mehreren Meistern übertragen; einige davon konnten wegen überhäuften Geschäften sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittiren. Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wußte, daß ich noch bey Lebzeiten Mozarts die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt und gesungen, daß er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen, daß es mir geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren seiner unvergeßlichen Lehren darin finden können".

„Zu dem Requiem samt Kyrie — Dies irae — Domine Jesu Christe hat Mozart die 4 Singstimmen und den Grundbaß samt der Bezifferung ganz vollendet; in der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war sein letzter Vers qua resurget ex favilla und seine Arbeit war die nemliche wie in den ersten Stücken. Von

dem Verse an Judicandus homo reus etc. habe ich das Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sanctis etc. zu wiederholen".

„Es soll mir herzlich lieb sein, wenn ich Ihnen durch diese Mittheilung einen kleinen Dienst habe leisten können" [1].

Diese Aufklärung, deren unbedingte Gültigkeit schon bei ihrer ersten Bekanntmachung (A. M. Z. IV S. 4) angezweifelt wurde, scheint keinen großen Eindruck gemacht zu haben und das Requiem galt allgemein für ein Werk Mozarts. Es war G. Webers Verdienst im Jahr 1825 in einem Aufsatze „über die Echtheit des Mozartschen Requiem" (Cäcilia III S. 205 ff.) an den Antheil zu erinnern, welchen Süßmayr sich an demselben beilegte, und da ihm oben der Widerspruch zwischen Rochlitz's Bericht, das Requiem sei von Mozart ganz vollendet, und dem Gerbers (vielmehr Niemetscheks), es sei unvollendet abgeliefert, auffiel, so hielt er sich berechtigt durch folgende Hypothese denselben aufzuklären.

„Wir können ganz wohl mit Rochlitz annehmen" sagt er (S. 211 f.), „daß Mozart vor seinem Tode seinen Schwanengesang wirklich ganz (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) beendigt hatte. Wir können ferner mit Gerber annehmen, daß nach Mozarts Tode das ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuscript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter nehmen wir als bekannt an, daß der Unbekannte nicht entdeckt worden und das ihm eingehändigte Originalmanuscript nicht wieder ans Tageslicht gekommen ist — was ja auch noch nie Jemand behauptet hat".

„So war und blieb also das unschätzbare Kleinod später verloren".

„Nun ist es aber allbekannt, daß ein Verfasser eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuscript desselben ordentlich und ausführlich zu Papier bringt, sich erst flüchtige Entwürfe, gleichsam erste Umrisse der Skizzen hinzuwerfen, sogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. Namentlich bei Vocal-Compositionen schreibt man stellenweis auch wohl die vier Singstimmen auf zwei oder auch auf mehr Zeilen vollständig erst ins Brouillon und läßt dieselben dann partiturmäßig abschreiben um hernach erst in den vom Copisten leer gelassenen Zeilen die Instrumentation auszuführen: kurz man macht vor dem ausgeführten Arbeiten der vollständigen Partitur nach Umständen, Bedürfniß und Bequemlichkeit, Skizzen und sonstige Vorarbeiten der verschiedensten Art und Gestalt".

„Solche unter Mozarts Papieren, vielleicht unter anderen Papierschnitzeln, zurückgebliebene Skizzen waren ohne Zweifel das was aus seinem Nachlasse von seiner Wittwe dem Herrn Süßmayr übergeben wurde, und woraus dieser dasjenige Requiem, was wir dermalen besitzen, anfertigte".

Indem er übersah, daß er an die Stelle der ihm nicht ganz zuverlässig

1 Zwischen Härtel und Süßmayr fand über das Requiem sonst keine Correspondenz statt, sowie auch von der Wittwe Mozart keine weitere Mittheilung über die Entstehung des Requiem gemacht wurde.

erscheinenden Ueberlieferung etwas von ihm Erdachtes setzte, kam er zu der „traurigen aber kaum mehr zu bezweifelnden Gewißheit, daß das Requiem, ganz so wie Süßmayrs Brief besagt, größtentheils seine und kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit ist, das echte von Mozart geschriebene Requiem aber nicht ans Tageslicht gekommen ist".

Den tieferen Grund dieser Hypothese bildeten ästhetische Zweifel. Weber fand manches im Requiem weder mit der hohen Vorstellung, welche er sich von Mozart als Componisten gebildet hatte, noch mit den richtigen Ansichten über das Wesen der Kirchenmusik und die Auffassung des Requiem übereinstimmend, welche er lebhaft und eindringlich entwickelt hat (Cäcilia III S. 193 ff. 173 ff.). Diesen Maaßstab geltend zu machen gab ihm jene Hypothese die Freiheit und indem er die sehr lebhafte Kritik, von welcher die Proben mitgetheilt sind, gegen das Requiem richtete, gelangte er zu dem Resultat, daß von den nach Süßmayrs bestimmter Angabe ganz von Mozart entworfenen Sätzen einige wie das Kyrie, Tuba, Confutatis, Quam olim gar nicht oder zum geringsten Theil von Mozart herrührten, während er an den angeblich von Süßmayr allein herrührenden Stücken sicherlich Antheil habe.

Auf dieses Gebiet ästhetischer Kritik folgte ihm Marx (Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 371 ff.), verlangte aber mit Recht, daß nicht ein allgemeiner, noch dazu nur postulirter Canon, sondern die Eigenthümlichkeit Mozartscher Auffassung und Darstellung als Maaßstab angelegt werde, und suchte aus inneren Gründen die Echtheit sowohl der von Weber angezweifelten als der von Süßmayr in Anspruch genommenen Stücke des Requiem nachzuweisen. Es begreift sich, daß Weber diese Gründe theils dankbar acceptirte, theils wiederum als subjective und deshalb unberechtigte zurückwies (Cäcilia IV S. 320 ff.).

In dem redlichen Bemühen die Frage zu einem bestimmten Abschluß zu bringen hatte Weber nach allen Seiten hin, woher er Aufklärung hoffen durfte, die Aufforderung gerichtet ihm solche zu ertheilen, und was ihm in Briefen und Schriften zugegangen war ließ er abdrucken und unterwarf es einer nochmaligen Revision (Cäcilia IV S. 257 ff.). Aus dem Wirrwarr von nichtssagenden, halbwahren, confusen Berichten, die hierdurch zusammenkamen, ergab sich an factischen Aufklärungen Folgendes.

Abbé Max Stadler, der Freund Mozarts und der Berather seiner Wittwe in Beziehung auf dessen musikalischen Nachlaß, mit allen Verhältnissen genau bekannt, der „sich freute und Gott dankte, daß er ihn so lange leben ließ um als acht und siebzigjähriger Greis noch Zeuge der Wahrheit sein zu können", berichtete in seiner „Vertheidigung der Echtheit Mozarts" (Wien 1826 S. 11 f.).

„Mozart hat das Requiem selbst auf wälschem Papier mit zwölf Linien „in eine förmliche, ordentliche Partitur gebracht. Es hat seine volle Richtigkeit mit dem, was Süßmayr in seinem Briefe an die Musikhandlung „in Leipzig geschrieben, daß nähmlich die drey Hauptsätze, das Requiem „mit Kyrie, Dies irae bis auf den letzten Vers, Domine Jesu, ganz aus „Mozarts Hand geflossen, indem er die vier Singstimmen und den Grundbaß sammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Instrumentirung aber

„die Motiven angezeigt hat. Sehr merkwürdig ist es, daß seine letzten „Worte in dem Domine nach dem Hostias, die er geschrieben, Quam „olim da capo waren, als hätte er anzeigen wollen, daß er nun selbst zum „ewigen Leben übergehe, welches Gott dem Abraham und seinem Ge„schlechte verheißen".

„Der erste Satz Requiem, mit der Fuge, und der zweyte, Dies irae „bis Lacrymosa, sind von Mozart größten Theiles selbst instrumentirt, „und Süßmayr hatte nicht viel dabey zu thun, als was die meisten Com„ponisten ihren Notisten überlassen. Bey dem Lacrymosa fing eigentlich „Süßmayrs Arbeit an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst „aufgeschrieben; nur nach dem judicandus homo reus führte es Süßmayr „bis zum Ende aus. Auf eben diese Art hat Mozart bey dem dritten Satz: „Domine, in seiner Partitur, wo die Singstimmen schweigen, die Vio„linen selbst geschrieben; wo aber Singstimmen einfallen, die Motive hier „und da, jedoch deutlich, für die Instrumente angezeigt. Vor der Fuge „quam olim gab er den Violinen zwey und einen halben Tact allein aus„zuführen. Bey dem Hostias schrieb er die Violinen durch zwey Tacte vor „den eintretenden Singstimmen; bey dem memoriam fscimus durch eilf „Tacte mit seiner eigenen Hand. Nach dem geendigten Hostias ist von „seiner Feder weiter nichts mehr zu sehen, als das obenbemeldete: »Quam „olim da capo«. Hier ist das Ende der Mozartischen Partitur in der „Urschrift. Man glaube aber nicht, daß Süßmayr in diese die Aus„füllung der Instrumente eingetragen habe. Er machte sich eine eigene, „der Mozartischen ganz ähnliche Partitur; in diese übertrug er zuerst Note „für Note, was Mozarts Original enthielt, alsdann befolgte er erst die „gegebene Anleitung in der Instrumentirung aufs genaueste, ohne eine „Note von den seinigen hinzuzusetzen, componirte selbst das Sanctus, Be„nedictus und Agnus Dei. Auf diese Weise war das Werk vollendet. „Von dieser Partitur wurden sogleich zwey Copien veranstaltet. Die Hand„schrift Süßmayrs wurde dem Besteller eingehändigt. Eine Copie wurde „an die Musikhandlung in Leipzig zum Drucke übergeben[2], die zweyte „hier behalten und ausgeschrieben; worauf bald zum Besten der Wittwe „dieses herrliche Werk in dem Jahnischen Saale zum ersten Mahle auf„geführt wurde".

„Gleichwie ich von der Existenz der Urschrift Mozarts in Betreff des „Lacrymosa und Domine vollkommen überzeugt bin, eben so könnte ich „bestimmt den Nahmen des Bestellers hieher setzen. Allein, da derselbe „unbekannt bleiben wollte, so kann ich mir dieß nicht öffentlich erlauben. „Ich finde es auch gar nicht nothwendig. Das Factum ist einmahl richtig. „Genug, daß wir seiner Freygebigkeit das Meisterwerk zu verdanken haben. „Nur so viel darf ich hier noch bemerken, daß eben dieser Unbekannte unter „einem erfuhr, daß nicht das ganze Werk von Mozart, der während sei„ner Arbeit starb, herrühre, und sich daher weiters hierüber erkundigte. „Er überschickte nähmlich die ihm eingehändigte Partitur von Süßmayrs „Handschrift seinem Sachwalter, einem sehr berühmten Advocaten in Wien,

2 Dies ist ein Irrthum Stadlers (S. 552 f.).

„um nähere Auskunft darüber einzuhohlen. Die Witwe wurde befragt, „allein sie ersuchte mich und Herr v. Nyssen, die am meisten von der Sache „unterrichtet waren, bey dem Herrn Advocaten zu erscheinen. Wir thaten „es bereitwillig. Die Partitur wurde uns vorgelegt. Ich zeigte an, welche „Sätze den Mozart, und welche den Süßmayr zum Verfasser hatten. Der „Herr Advocat schrieb alles auf, was ihm gesagt wurde. Die Sache war „abgethan, das Exemplar zurückgeschickt, und der Unbekannte zufrieden „gestellt. Inzwischen erhielt auch die Witwe die Copie, aus welcher in „Leipzig das Requiem abgedruckt worden, zurück; ich erhielt sie von ihr „zum Geschenk, und fand einige, doch sehr wenige Schreibfehler des „Copisten mit rother Dinte angemerkt, die vor dem Drucke verbessert „wurden —" [3].

Auch über den Besteller des Requiem ertheilten Briefe des Landesadvokaten Krüchten in Pesth (23. Dec. 1825, 3. Jan. 1826) genaue Auskunft, die anfangs auszugsweise (Cäcilia IV S. 306), später vollständig mitgetheilt wurden (Cäcilia VI S. 217. 221 ff.), wonach hier das Wesentliche einen Platz finden mag.

Auf dem Landgute Stuppach in Unterösterreich, (Viertel Unterwienerwald, $4^1/_2$ Posten von Wien, an der Triester-Straße) dem gewöhnlichen Wohnsitze des Grafen von Wallsegg starb im Januar des Jahres 1791 dessen Gemahlin, geborne Freyin von Flammberg. Der verwitwete Graf, leidenschaftlicher Kunstfreund, beauftragte einen (seitdem verstorbenen) Beamten seiner Besitzungen, den Verwalter Leutgeb von Schottwien (einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, in der Nähe von Stuppach, an der Steyerischen Grenze gelegen) bei Mozart die Composition eines Requiem, zur Todtenfeier für die Verklärte zu bestellen, und zwar ohne den Namen des Bestellers zu nennen. Auch beim Abholen der Partitur beobachtete Leutgeb gleiche Verschwiegenheit, die seinem Auftrage gemäß nothwendig war, indem der Graf nach erhaltener Partitur sich in seine Bibliothek einschloß, dieselbe abschrieb und als seine eigene Composition producirte. Zu etwas mehrerem, auch nur zu einer Ergänzung und Ausführung unvollendeter Skizzen, war er ganz unfähig, da seine musikalische Bildung nur mittelmäßig war. Als sein Werk ließ er das Requiem in Wienerisch Neustadt, (3 Posten von Wien und beiläufig 3 Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Triester Straße gelegen,) in dem Hause des seitdem verstorbenen Landesphysikus und Civil-Arztes am K. K. Cadettenhause, und Hausarztes im Gräfl. Walseggischen Hause in Stuppach, Obermayer probiren. Dieser, ein Oheim Krüchtens, war sammt seiner Familie musikalisch und alle Wochen waren bei ihm Quartett und Orchestermusik, denen der damalige Regens des Musikchors der Metropolitankirche Trapp sammt seinen musikalischen sogenannten Famularburschen, das Kadettenhaus, Dilettanten der Stadt und Umgegend fleißig beiwohnten. Obermayer war auch vertrauter Hausfreund beim Grafen Wallsegg, was

3 Damit stimmten auch die von André im Vorberichte seiner Partiturausgabe im Jahr 1827 (Cäcilia VI S. 209 ff.) gegebenen Aufklärungen in allen wesentlichen Punkten überein.



wechselseitige Besuche zur Folge hatte und Obermayers älteste Tochter Therese sang die Sopranstimme, sowohl bei der Probe, als auch bei der Production selbst, welche in eben dieser Stadt Neustadt, auf dem Musikchore der Zisterzienserabtei, gewöhnlicher Neukloster genannt, Statt fand, wo Graf Wallsegg die feierlichen Exequien für seine verstorbene Gattin halten ließ.

Diese Aufführung geschah, schreibt Krüchten, „nicht nach Mozarts Tode, (er starb 1792)[4], sondern schon 1791, in welchen Jahres Anfang die Gräfin starb, wenn ich nicht irre im Spätherbst". Später fügte er noch hinzu: „Ich weiß nur, daß der Graf ebenfalls bei Mozart eine Symphonie componiren ließ, die er auch vor eigne Arbeit ausgegeben, die aber der erwähnte Regenschori Trapp, bekannt mit Mozarts Arbeit und Geist, sogleich für Mozartsches Kunstprodukt erklärte, das, freilich nicht in Gegenwart des Grafen, bei meinem Onkel besprochen wurde".

Hiezu kam ergänzend folgender von André im Vorberichte (Cäcilia IV S. 212 f.) mitgetheilte Brief Zawrzels (25. Juli 1826).

„Es war im Jahr 1790 im August, als mich der Graf kommen ließ. Es war das erstemal nach dem Tode der Gräfin. Ein junger Mensch, der bei dem Grafen als Violoncellist stand und die Composition verstand, erzählte mir, daß der Graf für die Gräfin selbst ein Requiem componirt und schon weit gefördert habe und brachte mich in des Grafen Schreibkabinet das Requiem zu sehen. Ich sah es genau durch und fand, daß es bis zum Sanctus, sehr nett geschrieben, fertig war. Ich wurde aufmerksam auf die Bassethörner und sagte dem Grafen, Instrumente dieser Art könne man in Neustadt nicht bekommen. Seine Antwort war, wenn er das ganze Requiem fertig habe, so werde er die Bassethörner von Wien kommen lassen".

„Ich kam im October nach Wien. Sie wissen selbst, daß in dem Zwischenraume Mozart die Zauberflöte und Titus schrieb, auf das ganze Requiem nicht mehr dachte und der Krönung Kaiser Leopolds, sowohl in Frankfurt als in Prag, beiwohnte, wo er eine kurze Zeit darauf krank wurde und starb. Da war eine große Verwirrung im Hause. Süßmayr, der Freund vom Hause war, wurde ersucht die Musik, welche auf einem Haufen durcheinander lag, zu ordnen und da fand sich auch das Requiem. Süßmayr fragte, was das für ein Requiem sei, das noch nicht fertig sei. Madame Mozart erinnerte sich, daß ein Herr das Requiem bestellt, soviel als Mozart forderte, vorausbezahlt, von Zeit zu Zeit was fertig sei erhalten, und da er einigemal umsonst gekommen, lange Zeit weggeblieben sei. Nun können Sie errathen, warum sich der Herr Graf nach dem Tode Mozarts nicht gemeldet hat; dann wäre der Graf bekannt und könnte bei seinen Leuten nicht mehr als Compositeur des Requiem gelten".

Es läßt sich begreifen, wenn Weber, da er in diesen Angaben einige scheinbare Bestätigungen seiner Hypothese fand, daran festhielt und die im Wesentlichen übereinstimmenden Ueberlieferungen Süßmayrs, Stadlers und der Wittwe Mozart, obgleich sie vor allem Anspruch auf Glaub-

4 Dies ist bekanntlich ein Irrthum Krüchtens.

würdigkeit hatten, dagegen zurücksetzte, da durch sie seiner Ansicht das Fundament entzogen werden mußte. Er wurde darin bestärkt durch die neue Verwirrung, welche theils Mangel an Sachkenntniß wie in den von Nissen geschriebenen Mittheilungen der Wittwe, theils Mangel an Präcision wie in der Darstellung Stadlers, theils Reticenzen aus Rücksichtsnahme für andere, theils unklare Erinnerungen in den verschiedenen Berichten hervorriefen; und indem er ein scharfes Kreuzverhör anstellte, wobei er selbst es aber an Mißverständnissen und Uebereilungen auch nicht fehlen ließ, gelang es ihm leicht eine allgemeine Confusion nachzuweisen, welche der Willkür seines eigenen Verfahrens eine scheinbare Berechtigung gab. Von Stadler nahm er den Nachweis, daß Mozart Motive von Händel entlehnt habe, gern an und benutzte dies als einen Beweis, daß die betreffenden Stücke des Requiem nur Studien Mozarts seien, welche nun ihren Platz neben den Brouillons erhielten; die nähere Kenntniß vom Grafen Walsegg verleitete ihn zu der Andeutung, Mozart habe es wohl absichtlich mit dem Requiem nicht so genau genommen, weil er gewußt habe und damit einverstanden gewesen sei, daß der Besteller es für sein Werk ausgeben werde. Weber scheint selbst nicht klar erkannt zu haben, daß er allmählich so auf einen ganz anderen Standpunkt gekommen war, und dazu mochte auch die Leidenschaftlichkeit beitragen, welche sich in diesen Streit mischte und ihm einen unerfreulichen Verlauf gab.

Die rücksichtslose Heftigkeit und Schärfe, mit welcher Weber das angriff, was er am Requiem für unecht hielt, mußte bei den Verehrern Mozarts, welche wußten oder glaubten, daß die getadelten Stellen echt waren, lebhafte Erwiederungen hervorrufen. Darüber durfte sich Weber nicht beklagen, allein Stadler und andere hatten sich verleiten lassen ihm das unwürdige Motiv neidischer Rivalität gegen Mozart unterzuschieben. Der Unwille, mit welchem er hiergegen protestirte, war berechtigt[5], allein er wirkte doch auch auf seine ganze Polemik ein[6], die sich nun mehr mit den Gegnern als mit der Sache zu thun machte; und als durch eine Indiscretion ein Privatbrief Beethovens an Stadler in Schlossers Biographie Beethovens (Prag 1827) als Facsimile mitgetheilt wurde, in welchem dieser sich sehr derb über Webers Ansichten ausspricht, vergaß sich Weber soweit von einem Pasquill zu reden und ihm nun seinerseits das Motiv gekränkter Eitelkeit unterzuschieben (Cäcilia VIII S. 60 ff.)[7]. So verlief

5 Nicht zu rechtfertigen aber ist es, wenn Marx (Berl. Mus. Ztg. 1826 S. 270) deshalb Stadlers Schrift „jeder weiteren Erwähnung unwürdig" erklärt, und das Zeugniß über Factisches, von welchem die endgültige Entscheidung abhängt, bei Seite schiebt, weil der Zeuge sich nicht artig betragen hatte.

6 Auf Stadlers „Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem" (Wien 1827 vgl. A. M. Z. XXVIII S. 105 ff. 729 ff.) antwortete Weber (Cäcilia VI S. 133 ff.) und gab fernere Erörterungen (eb. S. 193 ff.) auf Veranlassung der Andréschen Partiturausgabe (vgl. Cäcilia VIII S. 55 ff.). Die sämmtlichen Verhandlungen wurden besonders abgedruckt als „Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiems" (Mainz 1826) und „Weitere Ergebnisse" (Mainz 1827).

7 Hiergegen that auch Marx emphatisch Einsprache (Berl. Mus. Ztg. V S. 121 ff.), worauf Weber eine „Nicht-Erwiederung" folgen ließ (Cäcilia VI S. 141 ff.).

diese Discussion ohne eigentliche Entscheidung in ein unerquickliches Gezänk. Als im Jahr 1839 die Kunde laut ward Mozarts vollständige Originalpartitur sei aufgefunden, glaubte Weber einen unverhofften Triumph zu feiern und die thatsächliche Bestätigung seiner Ansichten an den Tag treten zu sehen (Cäcilia XX S. 279 ff.); ob er die vollständige Enttäuschung erfahren habe, daß diese Entdeckung seine Ansichten völlig widerlege — er starb im Jahr 1839 — ist mir nicht bekannt[8].

Es wäre sehr mühselig und wenig unterhaltend die unzähligen Mißverständnisse und Verdrehungen, die falschen Deutungen und willkürlichen Combinationen, welche in dieser Discussion einander von allen Seiten begegnen, im Einzelnen aufzuweisen und zu beseitigen; es ist unnöthig, da nunmehr der geschichtliche Thatbestand seinen wesentlichen Umständen nach sicher bekannt ist. Dagegen ist es nicht ohne Interesse in der Kürze zu verfolgen, wie man, nachdem einmal Zweifel erhoben waren, sich berechtigt glaubte, über das was überliefert war hinwegzugehen und sich nach eigenem Gutdünken ein Bild von dem Sachverhalt zu machen, das als historisch gelten sollte.

Rochlitz theilte G. Weber mit (Cäcilia IV S. 287 ff.), daß er bei der Anwesenheit der Wittwe Mozart in Leipzig sich an den Verhandlungen über den Verkauf des Requiem — die nur nach einer irrigen Voraussetzung angenommen sind, die Veröffentlichung des Requiem kam erst später brieflich zur Sprache (S. 552 f.) — nicht betheiligt habe.

„Doch" fährt er fort „brennend von Ehrfurcht und Liebe zu Mozart und allem, was von ihm ausgegangen, umlagerte ich Mad. Mozart, die Sängerin Lange, (ihre Schwester,) und den Componisten Eberl, welche beide in ihrer Gesellschaft reiseten, und forschte und fragte nach allem, was zu schätzen und woran Interesse zu finden ich damals fähig war; mithin auch nach der Entstehungsgeschichte des Requiem und was sich an sie knüpfte. Aus alle dem was ich damals erfuhr und sogleich notirte, ohne irgend eine Absicht, außer es nicht zu vergessen; aus dem kurzen Briefe Süßmayrs, etwas später, da durch den Druck der Partitur die Frage, welche Sie jetzt wiederholen, ernstlich zur Sprache kam; aus manchen

8 Hier mag wörtlich eingeschaltet werden was als Erzählung Ben. Schacks, die er lange vor dem Weberschen Streit seinen Bekannten mittheilte, von einem seiner Freunde bekannt gemacht ist, der ihm auch Nissens Aufforderung sein Zeugniß in der Angelegenheit abzulegen gegen Ende 1825 überbracht hatte, wozu sich Schack indessen nicht entschließen konnte (A. M. Z. XXIX S. 250 f.). „Mozart erhielt für die Composition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt. Da ihm keine Eile in der Arbeit anbefohlen war, so reiste er in der Zwischenzeit noch nach Frankfurt [Prag]. Den größten Theil seines Requiem schrieb er auf der Laimgrube im Trattnerschen Garten. So bald er eine Nummer vollendet hatte, ließ er sie sogleich singen und spielte dazu die Instrumentation auf dem Pianoforte. Selbst an dem Vorabende seines Todes ließ er sich die Partitur des Requiem noch zum Bette hinbringen und sang (es war 2 Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack, der Hausfreund, sang, wie er es denn vorher immer pflegte, Sopran, Hofer, Mozarts Schwager, den Tenor, Gerl (später Bassist in Manheim) den Baß. Sie waren bey den ersten Tacten des Lacrymosa, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte und eilf Stunden später (um 1 Uhr Nachts, den 5ten December 1791) verschied".

Notizen, die ich nachher erhalten, und aus der Gestalt des Werkes selbst — hab' ich mir folgende Vorstellung von der Sache gebildet, die ich freylich, da einigermaßen sie zu begründen, Bogen erforderte, nur als meine, eines Einzelnen, Vorstellung hingeben kann".

„Bis zum Sanctus ist das Werk ganz, wie es ist, von Mozart niedergeschrieben, und höchstens kann er in der Instrumentation, wo diese blos begleiten, oder sonst für sich nicht hervortreten und im angezeigten Gange fortgehen soll — kurz, wo sie sich für den Künstler von selbst versteht — einzelne Lücken, in bequemerer Zeit auszufüllen, gelassen haben. Zum Sanctus fühlte er sich (nun schon krank) nicht gestimmt, als er in der Reihe der Sätze daran kam: er skizzirte es nur, legte sogar vielleicht es nur an, (etwa in den Singstimmen mit Baß;) und hätte wahrscheinlich es größer und weiter ausgebildet, wenn ihn der Tod nicht übereilt hätte[9]. Zum Osanna brauchte er blos die Singstimmen hingeworfen zu haben: das Andere ergab sich von selbst. Zum Benedictus und Agnus Dei fühlte er sich, selbst durch seine damalige Lage, geneigt und begeistert: er schrieb sie in allem Wesentlichen nieder — nicht nur die Singstimmen, sondern auch, wo sie von besonderer Wirkung seyn sollten, die Instrumente (z. B. den Eintritt der Posaunen im Benedictus, der an das erste »Requiem aeternam« erinnert; die Figur der Geigen im Agnus Dei); bey dem Übrigen konnte ein verständiger Musiker, wie Süßmayr, nicht fehlen, wenn er selbst, Mozart, es nicht hinschreiben wollte. An die folgenden Sätze: Libera etc. kam er nicht mehr, und so fehlen sie gänzlich. Bey der Rückkehr des Requiem etc. ist es gewöhnlich und vollkommen angemessen, mithin höchstwahrscheinlich auch in Mozarts Vorsatze gewesen, das erste Requiem, abgekürzt und mit beliebigen Aenderungen im Außerwesentlichen, herüber zu nehmen; so daß, wenn die auf jene Art abgeänderte Einleitung nicht von ihm, doch so ist, wie er sie würde geschrieben, wie er vielleicht auch mit Süßmayr, seinem Hausfreunde und treuen Aushelfer, sie mag besprochen haben. Daß er noch einen großen Schlußsatz, (Libera etc.) wahrscheinlich aus Hauptideen mehrerer der ersten Sätze neu gewebt, (wie die Textworte) würde geschrieben und keineswegs die Fuge wiederholet haben: davon bin ich überzeugt".

9 Hierüber sagt Rochlitz (A. M. Z. XXV S. 687 f.): „Es ist bekannt, daß Mozart vor der gänzlichen Vollendung seines Werkes der Tod abrief, daß darum einige Sätze vor der Rückkehr des Requiem ganz fehlen, andere, wie Sanctus, Pleni sunt coeli nur im ersten Entwurf angedeutet von ihm hinterlassen und dann von Süßmayr, damals seinem Hausgenossen und Gesellschafter, nach diesen Andeutungen ausgeführt wurden; der denn auch den Schluß des Ganzen durch Wiederholung und geringe Abänderung der zwei ersten Sätze hinzusetzte. Süßmayrs Arbeit ist nicht zu tadeln: aber man kann unbedenklich behaupten, Mozart hätte jene Andeutungen noch ganz anders und viel weiter ausgeführt. Bedürfte dieses eben erst noch eines Beweises von außen her, so würde dazu dienen die bis dahin vollkommen durchgeführte Symmetrie aller Theile des Werkes gegen einander, die aber hier nicht mehr befriedigend gefunden wird; es würde dazu dienen besonders das Sanctus und Pleni sunt coeli, die zwar gut, aber — eben sie! — die schwächsten Sätze des Werkes sind, und bei denen, daß sie Mozart weiter und großartiger ausführen wollen, selbst aus dem köstlichen, lang gehaltenen, milden Benedictus einleuchtet, das ihnen je als Gegensatz zugegeben war".

„Hieraus gehet nun, in Hinsicht auf Ihre Frage, so weit ich urtheilen kann, Folgendes hervor:

„1 Die fehlenden Stücke und allenfalls das Sanctus abgerechnet, besitzen wir in allem, was nur einigermaßen wesentlich zu nennen ist, das Requiem, wie es Mozart theils vollendet, theils gewollt hat;"

„2 Süßmayr, da er ein routinirter Musiker, seit Jahren um Mozart und die Nebendinge (Aussetzung von ihm angedeuteter Instrumentationen u. dgl.) unter seinen Augen zu vollenden gewohnt war — wie er denn erst kurz vorher zu diesem Geschäft auch bey der Clemenza di Tito benutzt worden war — hat bedeutende Fehlgriffe gar nicht machen können, und im Grunde eine leichte Arbeit gehabt".

André, welchem von der Wittwe Mozart der Originalentwurf Mozarts zum Dies irae bis einschließlich Confutatis, die Partitur mit Angabe des von Mozart und Süßmayr herrührenden und nähere Aufschlüsse darüber schon im Nov. 1800 mitgetheilt waren, hatte sich die Ansicht gebildet, daß Mozart dieses Requiem vor dem Jahr 1784 angefangen habe und nicht vollenden wollte (Cäcilia IV S. 287). Sie gründete sich darauf, daß das Requiem in Mozarts thematischem Verzeichniß fehle, und auf die Analogie der großen, ebenfalls unvollendet gebliebenen Messe in C moll. Die letztere kann nichts beweisen, auch der erste Umstand wäre nur stringent, wenn Mozart seine Werke regelmäßig beim Beginn eingetragen hätte, was aber bei den größeren Werken gewöhnlich nicht der Fall ist; also ist es ganz erklärlich, daß das Requiem nicht eingetragen ist, wenn er vor der Vollendung starb.

Nachdem André durch Zawrzel im Jahr 1826 über die Bestellung des Grafen Walsegg näher unterrichtet worden war, modificirte er seine Ansicht dahin, daß er annahm, Mozart habe zur kürzeren Erledigung des übernommenen Auftrags den Entwurf einer schon früher angefangenen Composition hervorgesucht und benutzt. Diese ältere Arbeit reichte nach André's fester Ueberzeugung bis zum Eintritt des Tenorsolos Mors stupebit im Tuba mirum, von wo an er erst „jene Zauberklänge zu erkennen glaubte, welche Mozarts neuere Werke charakterisiren". Auch Domine Jesu und Hostias hielt er, wenn sie überhaupt von Mozart herrührten, für ältere Arbeiten, welche erst nach seinem Tode zur Vervollständigung des Requiem herbeigezogen wären (Vorber. zur Partitur. Cäcilia VI S. 211 ff.).

Noch anders hatte Zelter sich die Sache zurecht gelegt, der sehr ungehalten über Webers Kritik an Goethe schrieb (19. Aug. 1827. Briefw. IV S. 351 ff.): „So lautet der Webersche Humor. Nun ist man doch auch von Jugend an in der Welt gewesen; Mozart ist zwei Jahre vor mir geboren und wir erinnern uns der Umstände seines Ablebens nur zu wohl. Mozart, sag ich, dem bei sicherer Schule das Produciren so von Handen ging, daß ihm zu hundert Dingen Zeit blieb, die er mit Weibern u. dgl. hinter sich bringt, hatte eben dadurch seiner guten Natur zu nahe gethan. So kommt er auch zu einer Gattin, zu Kindern, und in die äußerste Noth, worin sich seine bürgerliche Existenz verliert. Auf dem Siechbette, häuslich gedrückt, gequält, verrufen, ohne hülfreiche Freunde, fehlt endlich das

Nöthigste. Ein Biedermann bestellt eine beliebige Arbeit um auf feinste Art Geld herzugeben. Ein Opernbuch ist nicht gleich vorhanden und Mozart sagt: So will ich ein Requiem machen, das Sie zu meinen Exequien brauchen mögen. Die Schwäche nimmt zu, geistliche Vorsorge nähert sich, und in ernster, einsamer Selbstbeschauung entwickeln sich gewisse Anfänge einzelner Theile des Requiem (wie Du sie einst Deinem Gretchen so wahr beigegeben hast) dies irae — tuba mirum — rex tremendae — confutatis — lacrimosa — und grade diese Stücke sind es, welche die tiefste Zerknirschung eines religiösen Gemüths und zugleich von einer Seite die letzten Reste einer großen Schule und von der anderen Seite den leidenschaftlichen Sinn eines Theater-Componisten offenbaren. Der Stil ist also vermischt, ungleich, ja brüchig, und so entsteht die Verwirrung, worin sich die heutige Kritik so sehr gefällt. So lautete damals die Tradition, aber kein Biedermann wollte es laut wiederholen".

„Nach Mozarts Tode tritt der gute Süßmayr als treuer Freund heran, setzt das Requiem zusammen, ergänzt das Fehlende und die nothleidende Familie erhält dadurch einen Zuschuß ihre Blöße zu decken. Das Werk wird verkauft, gedruckt, und Süßmayr erklärt sich so gut er kann über seinen Antheil am Werke, und geht seinem Freunde bald in die Ewigkeit nach".

G. L. P. Sievers kommt in einer kleinen Schrift [10], welche in komischer Weise die Widersprüche und Ungenauigkeiten der verschiedenen Angaben kritisirt um sie mit nicht minder argen Versehen und confusen Erinnerungen zu versetzen, indem er als Thatsache annimmt, daß Mozart 1792, und nicht 1791, gestorben sei, zu folgender Annahme.

Mozart, von einem Boten des Grafen Walsegg beauftragt ein Requiem für diesen zu schreiben, aber dasselbe nie herauszugeben, besonders aber nie bekannt werden zu lassen ein solches für ihn componirt zu haben, richtet die Bestellung aus und läßt dem Grafen die vollendete Partitur einhändigen ohne eine vollständige Abschrift von derselben zu nehmen. Mozart stirbt, die Erben finden unter seinen Papieren die Entwürfe zu jenen drei Hauptsätzen, welche in Mozarts eigener Handschrift vorhanden sein sollen, und Süßmayr erhält den Auftrag das Ganze zu beendigen. Hatte dieser einen, wenn auch nur mittelbaren Antheil an der ursprünglichen Composition genommen, so konnte ihm das was er später hinzufügte um so leichter im Gedächtniß geblieben sein; wenn man nicht annehmen wollte, der Graf habe allmählich die einzelnen Stücke, wie sie vollendet wurden, erhalten und, nachdem Mozart gestorben ohne die letzten Sätze zu schreiben, diese etwa aus einem anderen Requiem dazu geschrieben.

Ulibicheff, der an diesem curiosen Buch Gefallen gefunden hat, adoptirt diese Vermuthung im Wesentlichen und appretirt sie nur etwas feiner (I p. 306 ff.). Nach seiner Meinung bestellt Graf Walsegg das Requiem bei Mozart durch Leutgeb, weil er gewichtige Gründe hat incognito

10 G. L. P. Sievers Mozart und Süßmaier, ein neues Plagiat dem erstern zur Last gelegt und eine neue Vermuthung die Entstehung des Requiems betreffend. Mainz 1829. 8.



zu bleiben, die uns weiter nichts angehen; er macht die Bedingung es nicht ohne seine Erlaubniß zu verkaufen, nicht es geheim zu halten, sonst würde Mozart nicht davon gesprochen haben. Nach der Rückkehr aus Prag bis zu seiner Krankheit arbeitete Mozart alles bis zum Sanctus in seinen gewöhnlichen Partiturentwürfen aus und ließ diese gleich durch Süßmayr in seiner Gegenwart copiren und fertig instrumentiren, wie er es beim Titus gemacht hatte. Während er bettlägerig war, entwarf er Skizzen vom Sanctus, Benedictus und Agnus dei, welche Süßmayr nach seinem Tode ausführte, und so konnte wenige Tage darauf das vollendete Requiem dem Grafen überantwortet werden. Für die Wittwe schrieb Süßmayr die Partitur noch einmal auf, wenn er nicht ohne Mozarts Wissen schon eine Abschrift davon genommen hatte, welche sie zu verkaufen wünschte. Allein während sie das Requiem mit dem mystischen Dunst der romantischen Bestellung umgab und dasselbe für Mozarts Werk ausgab um es vortheilhafter zu verkaufen, wollte Süßmayr Ruhm gewinnen und legte sich den größten Theil der Arbeit bei.

Als die reine Wahrheit berichtet endlich Lyser (Mozart-Album S. 49): „Der Besteller des Requiem hieß Leutgeb und war Verwalter beim Grafen Waldsee; die Stammburg dieser Familie existirt noch, sie liegt nahe an der Donau und man kommt mit dem Dampfschiff hart an derselben vorüber, wenn man von Wien nach Linz fährt. Graf Waldsee besaß eine Wohnung dicht bei Wien. Mozart war sehr gut mit ihm bekannt und auch mit Leutgeb, wie wir aus seinem Catalog ersehen. Der Graf war ein großer Musikliebhaber, dabei reich und hatte es gern, wenn er auch für einen Kenner gehalten wurde. Im Spätsommer 1791 starb die Gräfin zu Stuppach; dieser Trauerfall war die Veranlassung, daß das Requiem bei Mozart bestellt wurde, und zwar ausdrücklich für die Exequien der Verstorbenen, so daß das Werk Eigenthum des Grafen bleiben sollte. Den Namen des Bestellers zu verschweigen wurde weder von Mozart noch von seiner Familie verlangt, sowie auch nicht verlangt wurde, daß Mozart ein Geheimniß daraus mache, daß er das Requiem componire — wodurch denn die lügenhafte Angabe widerlegt ist, als habe Graf Waldsee das Requiem für seine eigene Composition ausgeben wollen. — Das Requiem war, wie sich Jeder auf der k. k. Bibliothek in Wien mit eigenen Augen überzeugen kann, von Mozarts eigener Hand bis auf vier Nummern in der Partitur vollendet, und zwar mit einer Sorgfalt und Genauigkeit in allen Theilen, die noch nach 34 Jahren einen Beethoven, Weigl, Salieri und Stadler aufs Neue mit tiefer Bewegung erfüllte. Als das Werk bis soweit in der Partitur vollendet war, wurde Mozart bettlägerig. — So lange er seine Hände noch gebrauchen konnte, schrieb er selber seine Gedanken nieder, später dictirte er seinem Schüler Süßmayr seine Gedanken in die Feder, gab ihm die genauesten Anweisungen, wie er die Instrumentirung machen sollte und ließ unter seinen Augen gleich Alles ins Reine schreiben. So gedieh das Werk bis zur Schlußnummer und da diese nichts anderes ist als die Wiederholung des Anfangs, so ist es begreiflich, daß schon vier Tage nach Mozarts Tode eine Reinschrift der Partitur von

Süßmayrs Hand an Leutgeb übergeben werden konnte, sowie daß in den letzten Tagen des Spätherbstes 1791 (d. i. vor dem 22 Dec.) die erste Aufführung des Requiem in Wiener-Neustadt im Hause des Arztes Obermeyer probirt werden konnte".

So glaubt man Geschichte zu schreiben.

XVIII.

Mozarts Wohnungen in Wien.

Für diejenigen, welche auch an kleinen Localfragen ein Interesse nehmen, mag hier die Reihenfolge der Wohnungen, welche Mozart in Wien inne hatte, mit Angabe der durch Karajan's Beistand 1864 ermittelten neuen Hausnummern mitgetheilt werden.

Nachdem er die Wohnung beim Erzbischof, im deutschen Hause in der Singerstraße [Nr. 7], verlassen hatte, zog er zu Mad. Weber ins Quartier, welche „zum Aug Gottes" am Peter [Nr. 11] wohnte, und von da im Sept. 1781 in ein Haus am Graben 2 St. 1175 [Nr. 8]. Die erste Wohnung nach der Verheirathung (Aug. 1782) war im Großhauptischen Hause „zum rothen Säbel", 2 St., hohe Brücke 387 [Nr. 25], es war dasselbe Haus, wie er seinem Vater schreibt (24. Aug. 1782), in welchem er 1768 mit seinen Eltern gewohnt hatte. Schon im Dec. desselben Jahrs bezogen sie eine andere Wohnung im klein Gerbersteinschen Hause, 3 St., hohe Brücke 437; und im Frühjahr 1783 nahmen sie eine Wohnung im Burgischen Hause, 3 St., auf dem Judenplatz 244 [Nr. 3]. Michaelis 1784 zogen sie in das Camesinasche Haus, 1 St., in der großen Schulerstr. 853 [Nr. 8]. Hier betrug die Miethe, wie mir mein Freund Alb. Camesina aus den väterlichen Papieren bezeugt, 460 fl. Wahrscheinlich war ihnen dies zu theuer; im Frühjahr 1787 nahmen sie eine Wohnung auf der Landstraße 224 [Nr. 75], der Augustinerkirche gegenüber in einem Garten, von wo sie im nächsten Sommer in das Haus „bei den fünf Sternen" Währingergasse 135 [Nr. 16] zogen, die ebenfalls wie auf dem Lande war. Die letzte Wohnung, seit Michaelis 1790, war wieder in der Stadt, im klein Kaisersteinschen Hause, 1 St., Rauhensteingasse 934 [Nr. 8]. Dieses, sein Sterbehaus, hat Al. Fuchs in Gräffers kl. Wiener Memoiren (I S. 224 ff.) beschrieben; Ansichten und Grundriß sind von Frankl (illustr. Familienb. d. Wien. Lloyd 1852 II S. 117 ff.) und in einer kleinen Schrift „Mozarts Sterbehaus" (Wien 1856) mitgetheilt.



XIX.

Mozarts Porträts[1].

Das früheste Bild Mozarts, ein Kniestück in Oel ausgeführt (2 F. 5 Z. hoch, 1 F. 11½ Z. breit), jetzt im Mozarteum in Salzburg, lithographirt bei Nissen, zeigt ihn als Knaben von sieben Jahren neben dem Klavier stehend, im lillafarbenen, goldverbrämten Staatskleide des Erzherzogs Maximilian, das er 1762 geschenkt bekam (I S. 26), wohl frisirt und gepudert, den Hut unter dem Arm, Degen an der Seite, die linke Hand in der Weste, die Rechte in die Seite gestemmt. Das runde, freundliche Kindergesicht mit den klugen Augen sieht wie aus einer Verkleidung heraus.

Bei dem Aufenthalt in Paris im Jahre 1763 malte ein geschickter Liebhaber L. C. de Carmontelle die musikalische Familie; das Bild wurde von Delafosse auf einem schönen Blatt in klein Folio gestochen[2], mit der Unterschrift

> LEOPOLD MOZART, Pere de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG, Compositeur et Maitre de Musique âgé de sept ans.

In einer Säulenhalle, die ins Freie sieht, sitzt Wolfgang, schön gekleidet und frisirt, am Flügel und spielt aus einem aufgelegten Notenblatte. Das kleine Köpfchen verräth Aehnlichkeit; sehr hübsch ist der Ausdruck lebendiger gespannter Aufmerksamkeit. Der Vater steht hinter ihm auf den Sessel gelehnt und accompagnirt auf der Geige; die Schwester steht auf der anderen Seite des Flügels, dem Bruder zugewandt, und singt aus einem Notenblatt.

In demselben Jahr wurde ein kleines figurenreiches Oelbild gemalt, das früher in der reichen Gallerie des Herzogs von Rohan-Chabot auf Schloß Nurik, jetzt im Museum zu Versailles aufgestellt ist[3].

---

1 Eine Anzahl Porträts sind aufgezählt von Al. Fuchs (Wien. Mus. Ztg. 1845 S. 584 f.).

2 Die Unterschrift trägt die Jahreszahl 1764, aber schon am 17. Oct. 1763 fragt Leop. Mozart bei Hagenauer an, ob die Porträts seiner Kinder noch nicht in seinen Händen seien. Dies mögen vielleicht andere Bilder sein. Nach einem Brief vom 1. April 1764 arbeitete Hr. de Mechel über Hals und Kopf an einem Kupferstich nach Carmontelle's Bild; von einem solchen ist gar nichts bekannt.
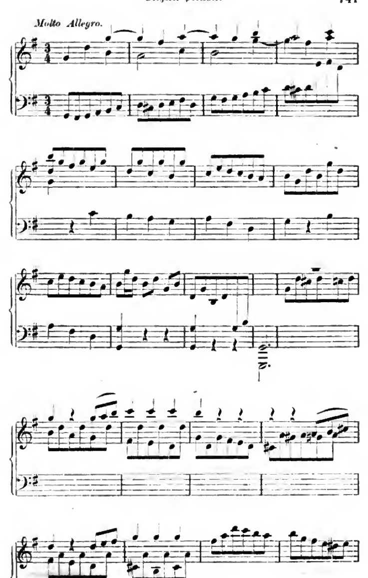
3 Gestochen bei Ch. Gavard Galéries historiques de Versailles (Par. 1838) II p. 120.
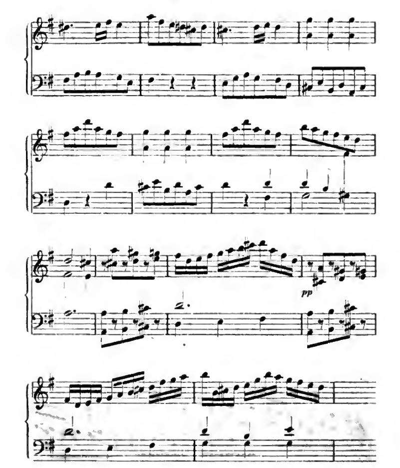
Mozart sitzt am Klavier, auf welchem eine »basse de viole« liegt[4], und spielt oder singt; er wird von dem Opernsänger Yeliotte auf der Guitarre begleitet. Der Prinz v. Beauvau in carmoisinrothem Oberkleide mit dem blauen Großkreuz geschmückt sitzt hinter dem jungen Musiker und liest mit zerstreuten Blicken ein Papier, welches er in der linken Hand hält. Der Chev. de la Laurency, Gentilhomme des Prinzen von Conti steht im schwarzen Sammtkleide hinter Mozarts Stuhl; der Prinz v. Conti spricht mit Herrn v. Trudaine, Mlle. Bagaroty steht vor einer Gruppe von Damen, der Marschallin von Mirepoix, Frau von Vierville, der Marschallin von Luxembourg, dem Fräulein v. Boufflers, spätern Herzogin von Lauzun. Der Prinz d'Henin bereitet den Thee, während er aufmerksam den Tönen Mozarts lauscht. In einer anderen Gruppe erblickt man Dupont de Velse, den Bruder des Herrn von Argental; die Gräfin Egmont Mutter und die Gräfin Egmont Tochter (geb. Fräul. v. Richelieu), dann President Henaut sitzen am Kamin. Die letztere Gruppe zeigt uns die Gräfin v. Boufflers vor einer reichbesetzten Tafel stehend; ihr zur Seite befindet sich der Graf v. Chabot (später Herzog v. Rohan) im Gespräche mit dem Grafen v. Jarsac. Der Marschall v. Beauveau schenkt dem Bailli de Chabrillant ein Glas Wein ein; Meyrand, der berühmte Geometer, steht seitwärts. Das Bild ist voll Ausdruck und Leben. Alles lauscht mit Staunen und Bewunderung den Mozartschen Zaubertönen. Er ist im apfelgrünen Seidenrocke mit kurzen Beinkleidern abgebildet, seine kleinen Füße berühren nicht den Boden. Das Gesicht ist rosig frisch, der Blick ausdrucksvoll, die kleine gepuderte Perücke verleiht Mozart einen etwas pedantischen Ausdruck, welcher den Beschauer belustigt[5].

Auf der ersten italiänischen Reise wurde Wolfgang mehreremal gemalt. In Verona ließ Lugiati am 7. und 8. Jan. 1770 in zwei Sitzungen, wie der Vater meldet, Wolfgangs lebensgroßes Bild in Oel malen. La dolce sua effigie mi è di conforto ed altresì di eccitamento a riprendere qualche fiata la musica, schreibt er der Mutter (22. April 1770). Sonnleithner, der mit Hülfe des k. k. Sectionsraths W. Böcking das Bild wieder aufgefunden und erworben hat, giebt darüber nähere Auskunft[6].

Mozart, etwas links vom Beschauer, in einem geschnitzten Lehnstuhl sitzend, spielt Klavier, indem er das geistvolle, jugendlich heitere Gesicht dem Beschauer zuwendet[7]. Er trägt ein rothes, goldverziertes Staatskleid und am kleinen Finger der rechten Hand einen Brillantring. Auf dem Klavier oberhalb der Tastatur steht Joanni Celestini Veneti MDLXXXIII; auf dem aufgeschlagenen Notenbuch ist deutlich zu lesen

4 Eug. Gauzay étude sur le quatuor p. 14.
5 Escudier La France musicale 1857 p. 227 f. Süddeutsche Mus. Ztg. VI, S. 124.
6 Blätter f. Musik, Theat. u. Kunst 1857 S. 82 f.
7 Das Brustbild ist von Sichling gestochen diesem Buch beigegeben.


Molto Allegro.



Dies Stück muß also für die Veroneser ein besonderes Interesse gehabt haben. Unten in der Mitte des schmalen, schön geschnitzten goldnen Rahmens, trägt ein weißes Schild folgende Inschrift

Amadeo Wolfgango Mozarto Salisburgensi
puero duodenni
in arte musica laudem omnem fidemque praetergresso eoque nomine
Gallorum Anglorumque regi caro
Petrus Lujatus hospiti suavissimo
effigiem in domestico odeo pingi curavit anno MDCCLXX.

In demselben Jahr malte der berühmte Pompeo Battoni in Rom ein lebensgroßes Brustbild Mozarts, das nach England in den Besitz von Mr. Haydon kam; jetzt ist es Eigenthum von J. Ella, welcher es im Kensington-Museum aufgestellt und in einem Kupferstich von H. Adlard bekannt gemacht hat[8]. Der Kopf ist fast ganz en face dem Beschauer zugewendet, die Rechte hält ein zusammengerolltes Notenblatt. Das lebensvolle Gesicht zeigt offenbar Verwandtschaft mit dem Veroneser Bild, ist aber mehr auf Effect gemacht, was man gewöhnlich idealisirt nennt.

Nach der Rückkehr aus Italien wurde im Jahr 1772 ein Bild Wolfgangs gemalt, welches seine Schwester besaß, die dem Regierungsrath Sonnleithner (2. Juli 1819) schrieb, es sehe kränklich und sehr gelb aus, da er damals eben von einer schweren Krankheit aufgestanden sei.

Ehe Mozart im Sept. 1777 Salzburg verließ, wurde ein Porträt gemacht, das nach des Vaters Aeußerung (27. Nov. 1777) unvergleichlich getroffen war. Da Padre Martini sich für seine Sammlung ein Bildniß Wolfgangs ausgebeten hatte, ließ der Vater eine Copie desselben anfertigen, die er ihm „in einem schwarzen Rahmen mit gut vergoldeter Leiste" Anfang December 1777 zuschickte. „Ich zögerte bis jetzt" schreibt er ihm (22. Dec. 1777) „aus Mangel eines geschickten Künstlers, Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nämlich ein solcher in unserer Stadt und ich hoffte immer, es möchte ein geschickter Künstler hieher kommen, wie das manchmal geschieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen mich zu entschließen das Porträt von einem hiesigen Maler verfertigen zu lassen. — Die Malerei hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, so versichere ich Sie, daß es ihm ganz und gar ähnlich sieht. Hinter dem Gemälde habe ich seinen Namen und sein Alter verzeichnet". In der Bibliothek des liceo filarmonico in Bologna befindet sich ein Oelbild (0,65 met. breit, 0,75 met. hoch) aus Padre Martini's Sammlung, von dem mir Dr. Zangemeister eine Photographie und nähere Angaben mitgetheilt hat. Oben am Rande steht mit weißen Buchstaben

CAV. AMADEO WOLFGANGO MOZART ACCAD.
FILARMON. DI BOLOG. E DI VERONA.

Auf der Rückseite ist angeschrieben

Joannes Crisostomus Wolfgangus
Amadeus Mozart
Salisburgensis Teuto, auratae Militiae
Eques
Bonnoniensis Veronensisque
Accademicus
Natus 27 Ianuarii 1756.
Aetatis suae 21[9].

8 J. Ella Record on the musical union 1865, Suppl. p. 10.
9 Die Schreibweise Crisostomus, Accademicus, der Zusatz Teuto weisen auf einen italienischen Schreiber, nicht auf Leop. Mozart hin.

Das Porträt stellt einen Mann im braunen Rock, mit dem goldenen Kreuz am rothen Band um den Hals vor; zur Rechten ist ein Sessel, zur Linken ein Klavier mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten, auf dem Pult liegt ein Musikstück. Aber in den Gesichtszügen ist unmöglich Wolfgang zu erkennen; es ist ein Mann von reifen Jahren, etwas steifer Haltung, ohne Aehnlichkeit mit Mozart. Es könnte allenfalls der Vater sein, der dem Padre Martini (21. Aug. 1778) sein Porträt zu schicken verspricht, aber für diesen paßt das Ordenskreuz nicht. Vermuthlich wird beim Ordnen der Sammlung einmal eine Verwechslung geschehen sein.

Wolfgang selbst nahm auf die Reise ein kleines Medaillon mit, das er seinem Bäsle schenkte, und das aus deren Nachlassenschaft mir zur Ansicht mitgetheilt war. Er ist im rothen Frack, einfach frisirt, das sehr jugendliche Gesicht mit den klugen Augen hat einen munteren und offenen Ausdruck.

Ehe er Anfang Nov. 1780 nach München ging, war von dem Maler della Croce in Salzburg ein großes Familienbild angefangen, und glücklicherweise Wolfgangs Porträt vor seiner Abreise fertig geworden. Dieser interessirte sich sehr für die Vollendung desselben. „Wie wird das Familiengemälde?" fragt er (13. Nov. 1780). „Sind Sie gut getroffen? ist meine Schwester auch schon angefangen?" Der Vater mußte ihm antworten, daß nichts daran gemacht worden sei, weil manchmal er selbst, manchmal auch der Maler keine Zeit zu Sitzungen hatte, die Schwester aber durfte nicht ausgehen, sie war leidend, es war Gefahr einer Brustabzehrung gewesen. Auf wiederholte Anfragen Wolfgangs (22. Nov., 13. Dec.): „Nun werden Sie ja doch schon im Bilde angefangen sein, und meine Schwester schon gar zu gewiß; wie fällt es aus?" konnte der Vater denn auch berichten (8. Jan. 1781): „Deine Schwester war nun zweymal beim Maler. Sie ist gut getroffen, und wenn beim Ausmalen kein Fehler vorbeygehet, so wird es ein charmanter Kopf". Das sehr große Oelbild (4 F. 5 Z. hoch, 5 F. 10 Z. breit), jetzt im Mozarteum in Salzburg, stellt die beiden Geschwister am Flügel sitzend und vierhändig spielend vor. Wolfgang im rothen Rock, mit weißer Weste und Halsbinde, Marianne im dunkelrosarothen Kleid mit Spitzengarnitur, ein röthliches Band um die hohe Frisur gebunden; der Vater im schwarzen Rock, mit weißer Weste und Halsbinde, sitzt daneben hinter dem Flügel und stützt mit der Linken die Geige auf, die Rechte mit dem Bogen liegt auf dem Klavier. An der stattlich decorirten Wand hängt das ovale Brustbild der Mutter mit einem blauen Halstuch und blauem Band um die Frisur. Nach der Angabe der Schwester war das Porträt Wolfgangs sehr getroffen, und es macht in der That den Eindruck individueller Aehnlichkeit. Das Gesicht ist jugendlich für das Alter, aber nicht so belebt und heiter, wie auf den früheren Bildern; es spricht sich eher etwas Verdrossenes darin aus, was denn auch der Stimmung jener Zeit wohl entspricht [10].

10 Das Bild ist bei Nissen ungenügend lithographirt, ein großer Stahlstich 17 Zoll lang, 13 Zoll breit von Blasius Höfel ist 1856 in Salzburg publi-

Nach seiner Verheirathung ließ er sich und seine Constanze malen und schickte beide Miniaturbilder nach Salzburg. „Ich wünsche nur" schreibt er (3. Apr. 1783) „daß Sie damit zufrieden sein möchten; mir scheinen sie beide gleich gut, und alle die es gesehen haben sind der nämlichen Meinung". Sie blieben im Besitze seiner Schwester und sind bei Nissen lithographirt.

Mozarts Schwager, der Schauspieler Lange, der mit Eifer malte, hatte ein Porträt in Oel (12½ Z. hoch, 11 Z. breit) angefangen, welches ihn im lichtbraunen Rock mit weißer Halsbinde am Klavier sitzend darstellte, und zwar hatte er sich bemüht den Ausdruck des ganz in sein Phantasiren versenkten Künstlers wiederzugeben. Das nur bis zur Brust vollendete Bild, welches Karl Mozart als sehr ähnlich bezeichnete, ist im Mozarteum in Salzburg und in einer Lithographie von Ed. Lehmann in Kopenhagen herausgegeben.

Den kurzen Aufenthalt in Dresden im April 1789 benutzte Dora Stock, die talentvolle Schwägerin Körners, die Freundin Schillers, sein Porträt in ihrer feinen und lebendigen Weise mit Silberstift zu zeichnen; welches von Ed. Mandel gestochen in Berlin (E. H. Schröder) publicirt ist.

Das später typisch gewordene Bild Mozarts stellte ein kleines (3 Z. hohes, 2 Z. breites), jetzt im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrtes, von Posch zierlich in Buchsbaum geschnittenes Relief fest, welches sein Brustbild im Profil wiedergiebt[11]. Dasselbe ist von J. G. Mansfeld 1789 auf einem Octavblatt gestochen (Viennae apud Artaria Societ.) mit der Unterschrift

Dignum laude virum Musa vetat mori.

Am unteren Rande des Medaillons ist unter Instrumenten und Lorbeerzweigen ein Notenblatt mit der Ueberschrift „An Chloe" (S. 61) angebracht. Dieses Blatt liegt bei weitem den meisten späteren Kupferstichen und Lithographien zu Grunde; nach dem Medaillon neu gestochen wurde es von Thäter (Leipz. Breitkopf u. Härtel).

Das letzte Porträt Mozarts ist ein Brustbild in Lebensgröße, bei seinem Aufenthalt in Mainz im Oct. 1790 von Tischbein gemalt. C. A. André entdeckte und erwarb dasselbe 1849 in Mainz; es stammte aus der Verlassenschaft des ehemaligen kurf. Hofgeigers Stutzl. Zwei Männer, welche Mozart noch selbst gesehen haben, Prof. Arentz in Mainz und der ehemalige Hoforganist Schulz in Mannheim, erkannten, als das Bild ihnen mit der Frage, wen es vorstelle, vorgelegt wurde, mit der größten

cirt. Wolfgangs Brustbild, gestochen von Schultheß, und das des Vaters, gestochen von M. Lemmel, sind diesem Buch beigegeben.

11 Im Mozarteum ist ebenfalls ein Abguß dieses Reliefs, auf dessen Rückseite geschrieben ist

Der unterzeichnete Jugendfreund des Vaters
widmete dieses dem Sohne zum Andenken.
Berlin den 9 Febr. 1820. L. Posch.

Entschiedenheit ihren geliebten Mozart [12]. Allerdings weicht dasselbe von dem currenten Bilde erheblich ab, es ist auch kaum zu bezweifeln, daß Tischbein in den Formen z. B. der Nase „idealisirt" habe, allein im Ausdruck, namentlich in den Augen und im Munde, ist eine Mischung von Sinnlichkeit, Schalkhaftigkeit und leiser Schwermuth, welche für die geistige Auffassung des Malers Zeugniß ablegt, während Posch den Umriß wahrscheinlich getreuer, aber philiströs, wiedergab. Es ist von Sichling gestochen in den „Bildnissen berühmter Deutschen" (Leipz. Breitkopf u. Härtel) veröffentlicht, und danach verkleinert diesem Buch beigegeben [13].

---

12 Grenzboten 1853 IV S. 460 f.

13 Apokryph erscheint mir ein kleines Medaillon in Karajans Besitz, das einen zierlich gekleideten, feinen Jüngling darstellt, trotz der Beischrift MOZARTS PORTRAIT; sowie ein rundes Miniaturbild bei Frz. Heuser in Köln, ein männliches Bild im grauen Rock, die Hand in der Weste, ohne Aehnlichkeit mit Mozart, wie mir scheint, mit der Beischrift Jac. Dorn pinx. 1780.

Namen- und Sachregister.

1781—1791 in Wien.

Mozart als Mensch.

Noten-Beilagen.

NOTENBEILAGEN.

I. Erste Compositionen.

Salzburg 1761.

1.

mf

f

TRIO.
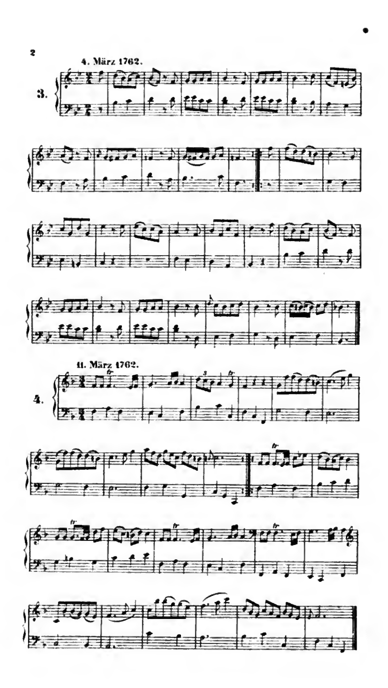
Fine.

f

f

Jan. 1762.

2.


4. März 1762.
3.
11. März 1762.
4.

5. Juli 1762.
Menuet.

5.

London 1765. II. Madrigal.
CHORUS.

Soprano. God is our Re-fuge our Re-fuge and Strength a Ve-ry pre-sent help in trou-ble

Alto. God is our Re-fuge our Re-fuge and Strength a Ve-ry pre-sent help in trou-ble

Tenore. God is our Re-fuge, God is our Re-fuge and

Basso. God is our Re-fuge and Strength

a present help in trou - ble God is our Re - fuge and

a present help God is our Re - -

Strength a pre - sent help

a Ve - ry pre - sent help a pre - sent help in trou - - -

Strength a ve - ry pre - sent help in trou - - - ble.

fuge and Strength a ve - ry pre - sent help in trou - ble.

a ve - ry pre - sent help in trou - - - ble.

ble a ve - ry pre - sent help in trou - - - ble.

III. Kyrie.

Paris, 12. Juni 1766.

Larghetto.

Violini.

Viola.

Soprano. Alto.

Tenore. Basso.

Basso.

Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son e -

Ky - ri - e e - lei - son Ky - rie e - lei - son e -

Ky - - - - ri - e e - lei - - -

lei - son
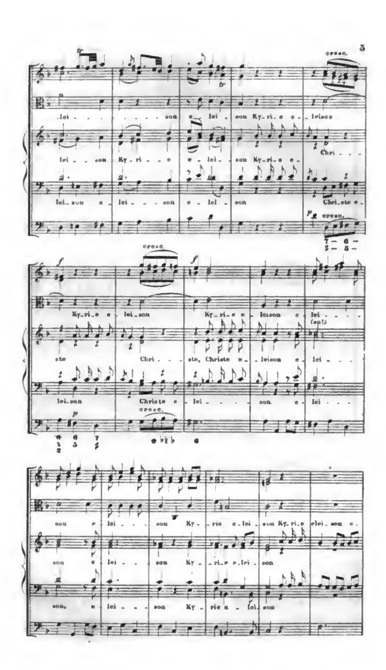
Ky - ri - e e

lei - son

Ky - ri - e e

son

Ky - ri - e e lei - son e -


cresc.
lei son e lei son Ky-ri-e e-leison
lei son Ky-ri-e e lei son Ky-ri-e e Chri
lei-son e lei son e lei son Chri-ste e
cresc.
cresc.
Ky-ri-e e lei-son Ky-ri-e e leison e lei
ste Chri ste, Christe e leison e lei
lei-son Christe e lei son e lei
cresc.
son e lei son Ky rie e-lei son Ky-ri-e elei-son e
son e lei son Ky ri-e e-lei son
son, e lei son Ky rie e lei son

lei_son Ky_ri_e elei_son e_lei_son Ky_rie e_

Ky_ri_e e_lei_son e_leison e_

Ky_ri_e e_lei_son e_leison

lei_son e_lei_son e_lei_son e_lei_son e_lei_son

lei_son e_lei_son Ky_ri_e e_

Ky_ri_e e_lei_son

e_lei_son Ky_rie e_le_i_son.

le_i_son Ky_rie e_le_i_son.

Ky_ri e Ky_rie e_le_i_son.

IV. Kyrie a cinque con diversi Canoni.

Ky - ri - e e - lei - - son Ky - - ri - e e - lei

Canon ad unisonum

Ky - ri - e e - lei - - - - - son Ky -

- - son e - lei - - - - - - - son e - lei - - - - - - -

rie e - lei - - - - - - - son e - lei -

Ky - ri - e e - lei - - - son Ky - - rie e - lei - -

Ky - ri - e e - lei - - - - son, Ky -
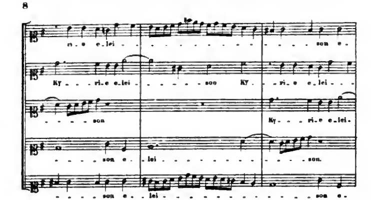
- - - son, Ky - - rie e - lei - - - son Ky -
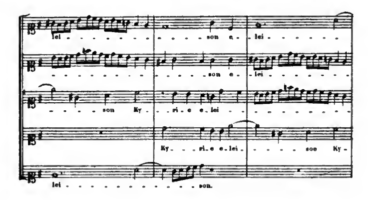
- - - son e - lei - - - - - - - son
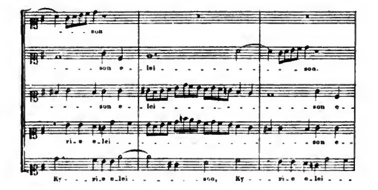
- - - son e - lei - - - - - - son e - lei - - - - - -

ri - e e - lei - - - - - - - - - son e - lei - - - - -

Ky - - rie e - lei - - - - son Ky - - ri - e e - lei - - - -


ri . e e . lei . . . . son e .
Ky . . ri . e e . lei . . . . . . son Ky . . ri . e e . lei . . .
. . . . son Ky . . . ri . e e . lei .
. . . . son e . . lei . . . . son.
. . . . son e . . lei . . . . son e .


lei . . . . son e . . lei . . . . . .
. . . . son e . . lei . . . . . .
. . . . son Ky . . ri . e e . lei . . . .
Ky . . . ri . e e . lei . . . . . son Ky .
lei . . . . son.


. . . son
. . . . son e . . lei . . . . son.
. . . . son e . . lei . . . . son e .
ri . e e . lei . . . . son e .
Ky . . . ri . e e . lei . . . . . . son, Ky . . . ri . e e . lei . . .

- - - - - son e - lei_son Chri - ste elei - - - - - - - son Chri - -

Christe e - - le - i_son Chri - - ste e_lei - - - - - - - - - son e -

lei - - - - - son e - lei - - - - son Chri_ste e - - lei - son

- - - - - son Chri - - ste Chri - ste e - lei - - - - - - son e -

Chri - - ste e_lei - - - - - - - - - - son,

- ste e_lei - - - - - - - - - - - - - son Chri - - ste Chri - - ste e -

lei_son, Chri - ste elei - - - - - son Chri - - - ste e_lei - - - - -

Chri - - ste e_lei - son e - - lei - - - - son Chri - ste elei -

lei - - - - son Chri_ste e - - lei - son Chri - - ste e_lei -

Chri - - ste, Chri - ste e - lei - - - - - - son e - lei - - - - son

lei - - - - - son e - lei - - - - son Chri_ste e - - lei - son

- - - - - - son Chri - - ste, Chri - ste e - lei - - - - - son e -

- - - son Chri - - - ste e - lei - - - - - - - - - son

- - - - - son e - leison Chri - ste elei - - - - - son Chri -

Chri_ste e - - lei - son Chri - - ste e_lei - - - - - - - - -

Chri - ste e - lei - - - - - - son Ky - rie e - lei - son Ky - ri - e e -

lei - - - son Christe e - - lei - son

Chri - ste Chri - ste e - lei - - - - - son

ste e - lei - - - - - - - - son

son Chri - ste e - - lei - - - - - son,

lei - son e - lei - son Ky - ri - e eleison e - lei - - - - - - - - - -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son e - lei -

- - - - - son e - lei - - - son Ky - rie e - lei - son, e -

son Ky - ri - e e - leison e - lei - - - - - - - - - - - son

Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son elei - son Ky - ri - e e - leison

Ky - ri - e e - lei -

lei - - - - - son, Ky - ri - e e - lei - - son, Ky-
e - lei - - - son Ky - ri - e - e - lei - - son e - -
e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - - - - son
son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - son Ky - ri - e e - leison
Ky - ri - e e - lei -

- ri - e Ky - - ri - e e - lei - - son Ky - ri - e e - lei -
lei - - - - son Ky - ri - e e - lei - - son Ky-
e - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - - - son e -
e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - -
son, Ky - ri - e e - lei - son e - lei - - son Ky - ri - e e - leison

son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - leison
- ri - e, Ky - - ri - e e - lei - - son Ky - ri - e e - lei -
lei - - - - son Ky - ri - e e - lei - - son Ky-
e - lei - - - son Ky - rie e - lei - - - son, e -
e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - - son,

e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - son

son Ky - - ri - e e - lei - son e - lei - - son Ky - - ri - e e - leison

- ri - e, Ky - - ri - e e - lei - - son Ky - - ri - e e - lei - -

lei - - - - - - son Ky - - ri - e e - lei - - son Ky -

e - lei - - - son, Ky - ri - e e - lei - - - - - son e -

e - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - - - son e -

e - lei - - - - - - - - - - - - - - - son

son Ky - - ri - e e - lei - son e - lei - - son Ky - - ri - e e - leison

- - ri - e Ky - - - ri - e e - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - -

lei - - - - - son Ky - ri - e e - lei - - - son Ky -

lei - - - - - - - - son e - lei - - son e - lei - - - son.

e - lei - - - - - son e - lei - - son e - lei - - - son.

e - lei - - - - - - - - - - - son e - lei - - - son.

son, Ky - - ri - e e - lei - - son, e - lei - - - son.

- - ri - e, Ky - - - ri - e e - lei - - - - - - son.

Bologna 1770.

VI. Miserere a 3.

1. Miserere.

2. Amplius.

. . da me — mun . da me et a pec . ca . . . to me . . o mun . da me.

mun . da me — munda me et a pecca . to me mun . da me.

mun . da me munda me et a pecca . to me . . o mun . da me.

3. Auditui.

Au . di . tui meo da . . . . . bis gau . . di

Au . di . tui me . . o da . . . . . bis gau . . di .

Au . di . tui me . o da bis gau . . . . di .

um et lae . ti . . . ti . am et exal . ta . . bunt os . . . .

um et lae . ti . ti . am et exal . . ta . . bunt os . sa —

um et lae . ti . ti . am et exal . ta . . bunt

4. Cor mundum.

. . sa hu . mi . . . . . li a . . . ta Cor mundum
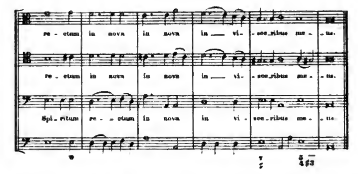
— hu . mili a . . . . ta Cor mundum

os . sa hu . mi . li a . . . . . ta Cor mundum cre . . .

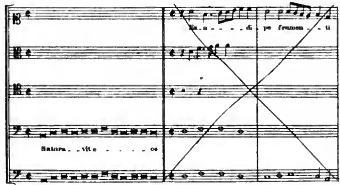
cre - - - a — in me De - - us et Spi - - ritum

cre - - - a — in me De - - us et Spi - - ritum

- - - - - - a in me De - - us, et



VII. Antiphona Saturavit.



ex _ a _ _ di _ pe fru _ men _ _ ti ex a _ _ di _ pe ex _ a _ _ _

ex _ a _ _ di _ pe frumen _ _ _ ti ex a _ _ dipe frumen _ _

ex _ _ a _ _ _ _ _ dipe fru _ _ menti ex a _ _ di _ pe fru _ _

ex _ _ a _ _ _ di _ _ _ pe fru _ _ men _ _ _ _ ti

_ di _ pe frumen _ ti al _ le _ lu _ _ _ ja al _ _ _ _ le _ lu _ ja et de _ _ petra et

_ _ _ _ _ _ ti al _ _ _ _ le _ _ lu _ _ ja et de petra mel _

men _ _ _ _ _ _ ti al _ le _ lu _ _ _ ja et depe _

al _ _ le _ _ _ _ _ _ _ lu _ _ _ ja et de _ pe _

de pe _ tra mel _ le sa _ tu _ ra _ _ _ _ vit e _ os sa _ tu _ ravit e _

le et depetra mel _ le sa _ tu _ ravit e _ _ os sa _ tu _ ra _ _ _ _ _ vit e _

_ tra melle et depe _ tra melle sa _ tura _ vit e _ os satu _ ra _ _ vit

tra mel _ le sa _ tu _ _ ra _ _ _ _ vit e _ _

os sa - tu - ra - vit e - os al - - - le - lu - ja al - - -

- - - os al - - - le - lu - ja al - - - le - lu - ja

e - - os al - - - le - lu - ja, al - - - le - lu - - ja al - - - le -

- - - - os al - le - - - - - - - - - - - - lu - - - -

- - le - lu - - - ja al - - - - - - - - - - - le - lu -

al - le - lu - - ja, al - - - - - - - - - - - - - le

lu - ja al - - le - - lu - - - - ja al - - - le - lu - - -

ja al - - le - - - - - lu - - - - - - - - - - ja

ja al - - - - le - lu - - - ja al - - - le - lu - ja.

lu - ja al - - - le - lu - - - ja al - le - lu - - - - - - - - ja.

- - - ja al - - - - - - - - - - - le - lu - - - ja.

al - - - - - - le - - - - - - lu - - - - - - ja.

VIII. Antiphona Quaerite.

Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post Pentecost. et in festo Caietani.

4 von Mozart.

Queri-te pri - - - mum re- - gnum De - - - - - - - - - -

- - - i et ju - sti - ti - - - am e - - - - - - - -

jus et haec o - - mni - - a ad - - ji - - ci - - -

(sic!)

en - - - - - tur vo - - - - - - - - -

bis al - - - le - - - - - lu - - - - ja.

2 von Padre Martini.

Quaeri - te pri - mum Re - gnum De - - - - - - - - - - - i et ju - sti - ti - am e - - - - - - - - jus et haec o - - - mni - - a ad - - ji - - - ci - - - - - - en - - - tur vo - - - - - - - bis al - - - le - - - - lu - - - - - - - - - - - - ja.

IX.

1. Offertorium von Eberlin.

Soprano.
Be - ne - dixi - sti Do - mi -

Alto.
Be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne, be - ne -

Tenore.
Be - ne - dixi - sti Do - mi - ne, benedi - xi - - -

Basso.
Be - ne - dixi - sti Do - mi - ne, be - nedi - xisti Do - - mi -

Organo.

ne, be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne, be - ne - di - xi - sti Do - - mi -

- di - xi - sti Do - mi - ne ter - ram tu - - - am,

sti ter - ram tu - am, be - ne - - di - xi - sti Do - - mi -

ne ter - ram tu - - - am, be - ne - di - xi - sti Do - - mi - ne, be - ne -

ne terram tu - - - am, be - ne - di - xi - sti Do - - mi -

be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne,

ne, be - ne - di - xi - sti Do - - mi - ne, be - ne -

di - xi - sti Do - mi - ne terram tu - - - am, be - ne - di - xi - sti

2. Misericordias von Mozart.

Soprani.

Alti.

Tenori.

Bassi.

Violoncello e Basso.

X. Skizze eines Terzetts.

Atto I. Scena I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

CAVAGLIERE.

VILOTTO.
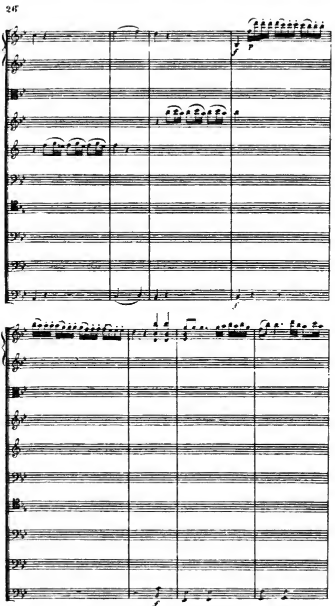
POLIPODIO.
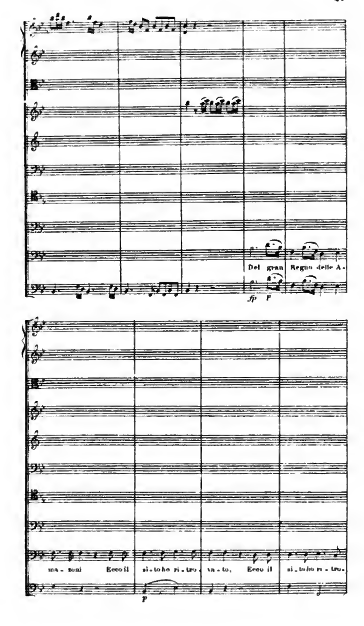
Bassi.

f

f

f
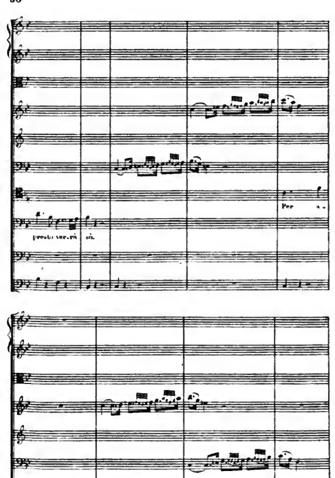



Del gran Regno delle A-
ma-zoni Ecco il si-to ho ri-tro-va-to, Ecco il si-to ho ri-tro-

va.to: questo è il fiume ri.no.mato; Ecco i morti del Pe.

rit questo è il fiume ri.no.mato; Ecco i morti del Pe.rit.

In quest'

mno il vento zeffiro soffie-rà mat-ti-na e se-ra dunque il grano a prima-
p
ve-ra presto, presto verrà sù, dunque il grano a pri-ma-ve-ra presto
cresc.
f p f



presto ver.rà
sù.
Per
mor di Li . via
ca.ra
son
qui

giunto all' im - prov - viso quei bei sguardi, quel bel viso ah po - tes - si vagheg -

giar, ah po - tes - si va - gheg - giar

ah_ po te - - si va - - gheg - gian

Che alma

Son le A - mazo-ni gran Donne!

cresc.

(ironicamente)

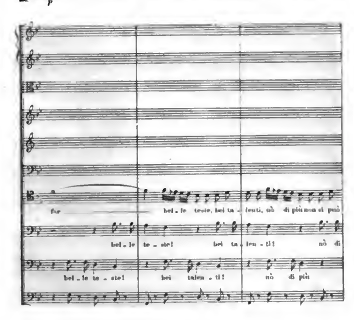
bel - - le te - ste! bei ta - lenti!
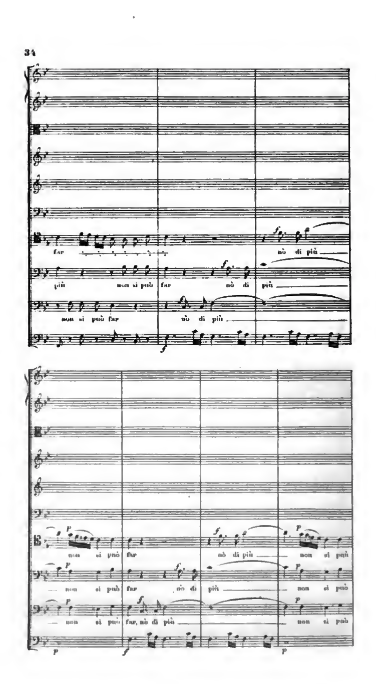
nac - co! che por - tenti! che alma - nacco! che por - tenti!

Son le Ama - zoni gran Donne, gran Donne, gran Donne!

f

bel.le te.stel bei ta - len.ti!
nò di più non si può
bel - le te.ste! bei ta - len.ti!
bel - le te.ste! bei ta - len.ti!




far
nò di più
più non si può far nò di più
non si può far nò di più
non si può far nò di più non si può
non si può far nò di più non si può
non si può far, nò di più non si può

far, nò, di — più non si può far nò, di — più non si può per.
far, nò. non si può far nò, non si può
far, nò, non si può far nò non si può
per.
dendosi
far, — non si può far, non — si può far
far, non si può far, non si può far
far, non si può far, non si può far
dendosi

XI. Anfänge unvollendeter Compositionen.
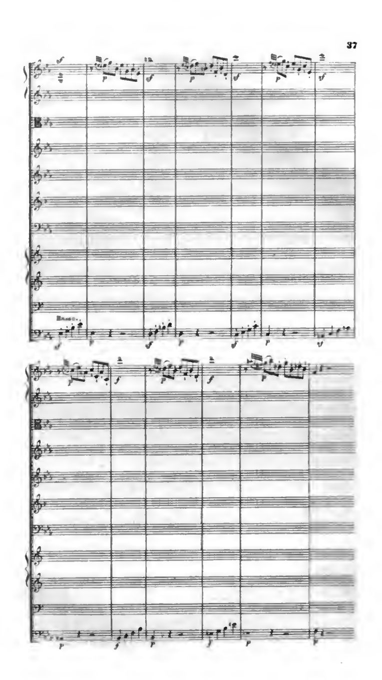
1. Ouverture.

Andante
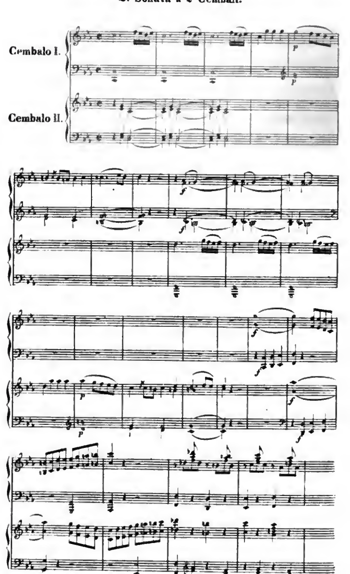
Violino I.
Violino II.
Viola
Flauti
Oboi
Clarinetti in B.
Fagotti
Corni in Es.
Clarini in Es.
Timpani
Basso

All° moderato.

cresc. fp cresc. fp Violone.


Basso.

2. Sonata a 2 Cembali.



2 Quintetto
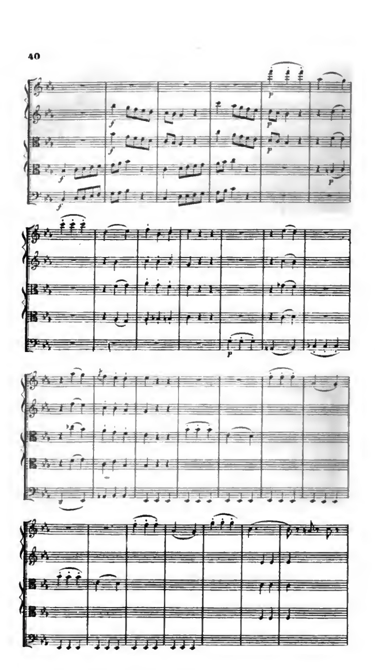
Violino I.
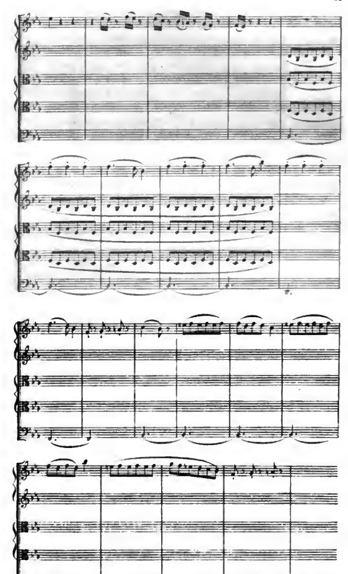
Violino II.

Viola I.

Viola II.

Basso





4 Quartetto

Violino I.

Violino II.

Viola

Violoncello

XII. Skizzen zu: Le nozze di Figaro.

1. Invece il duettino.

Scena 3 (invece del Duetto di Susanna e Cherubino.)

Allegro assai.

Violini

Viola

Susanna

Cherubino

Basso

pp

2. Or via.

Dopo il Duettino.

(dettando a Sus.)

La Con.

Or via scrivi, cor mio, scrivi. già tutto io prendo su me stessa canzo netta sul' aria

Sus. (scrivendo)

Sul aria

La Cont.

che so - a - ve zef - fi - ret - to

zef - fi - ret - to

que - sta se - ra spi - re - ra

questa se - fu spi-re-ra

sot- - to i pi - - ni

sotto i pini

del bos chet-to sotto i - pi - ni del bos

sotto i

chet-to cigia il resto

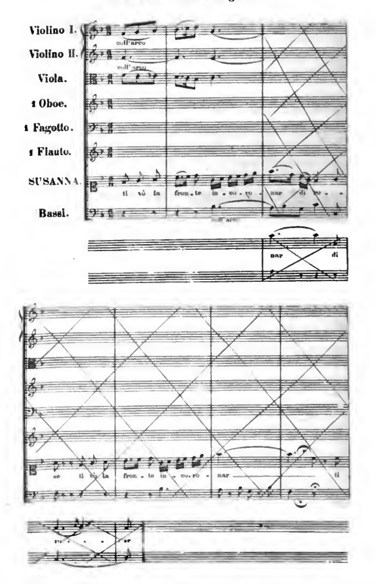
certo

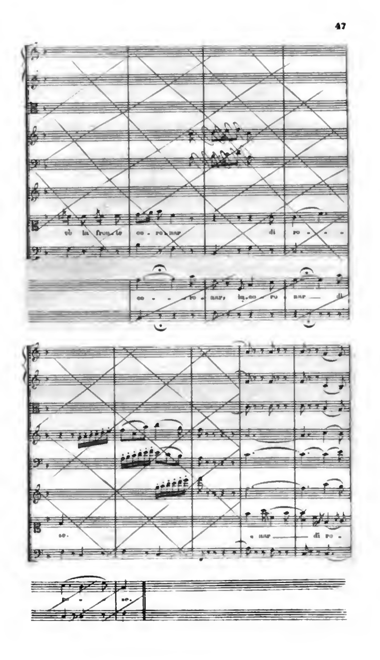
Canzonetta
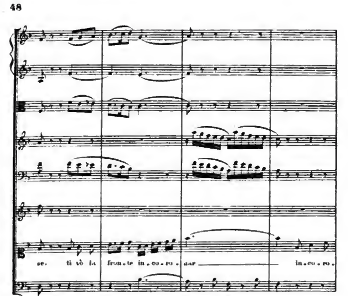
3. Deh vieni.

4 Deh vieni.

Schluss der Arie aus Figaro 28.







pizzicato
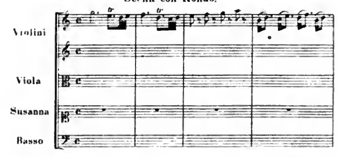
pizzic.

pizz.
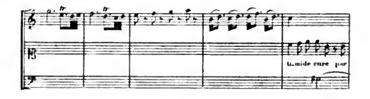
nar___ di ro . . se.

pizzicato
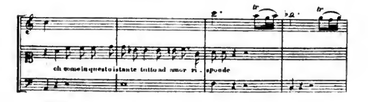
5. Giunse alfin.
Scena con Rondo.



Giunse il momento al fi_ne che go_drò senz' af_fanno in braccio all' i_dol mio
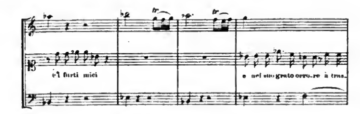


ti_te dal mio petto à tur bar non venite il mio di_letto



l'aura che tra le fronda dolce so_ spira il cielo che del

pla_ci_do ve_lo de_la notte copre l'ama_to a_mante



RONDO.

por_ti di gioia in_ vi_ta il core Non tar_dar a_ma_to

Segue Rondo.

be_ne vie_ni vo_la al se_no mi_o à fi_nir le lunghe

6 Gestrichene Stellen
im Duett aus Figaro (II, 5)

parti - te, non tar - date!

ri - bi - le, che gran fa - ta - li - tà!

mè! che sce - na or -

(S. 169. Takt 4.)

di quà, di quà, di là, di s'uccide, se vi

ri - bile, che gran fata - li - tà! giova

tro - va, s'ucci - de, se vi tro - va

m'ucci - de, se mi tro - va, m'ucci - de, se mi tro - va

Celli.

(S. 169. Takt 9.)

ma - te, fer - ma - te per pie - tà!

un an - cor due de

fio - ri, più mai non av - ver - ra
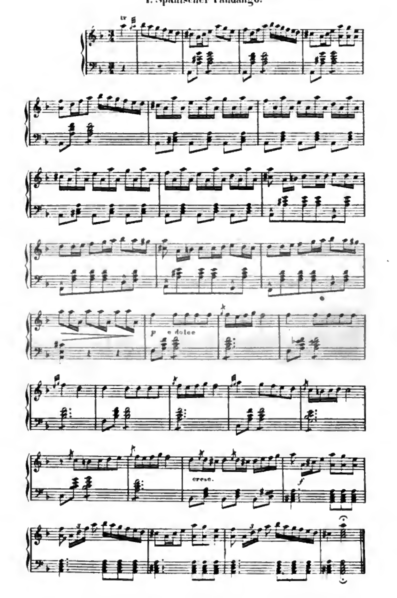
tropp' al - to per un

sal - to, fer - ma - te per pie - tà!

qui per - der si non

XIII. Zum Ballet aus Figaro

1. Spanischer Fandango.



2. Aus Gluck's Ballet Don Juan (II,17).

Moderato.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

XIV. Abkürzung im zweiten Finale des Don Giovanni.

(S. 293, nach Takt 14.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

D. Anna. Zerlina.

Ah rei . to è l'om . bra che l'in . con .

Elvira.

D. Ottavio.

Leporello.

Masetto.

Bassi.

Andante.

(S. 293, Takt 10.)

p

unis.

p

col Basso.

p

Resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton, con Proser . pina e Pluton

unis.

f

p

V.

1 Orakel aus Gluck's Alceste (1767).

con sordini

Violini.

Viola.

Oboi.

Tromboni.

Oracolo.

il Re mor_rà, s'al_tri per lui non mo - - - re.

Fagotti, Violone.

Orakel aus Gluck's Alceste (1776).

Hautbois et Clarinettes.

Viol. I.

Viol. II.

Trombe.

Alto.

L'oracle.

Le Roi doit mourir aujourd'hui si quelqu'autre pas ne se livre pour lui.

B. C.

2. Aus Don Giovanni (II, Sc. 11).

Adagio.

Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Trombone I.
Trombone II.
Trombone III.
Bassi.
Bassi.

D. Giov.

Di ri-der fi-ni-rai pria dell'au-ro-ra. Chi ha par-

Lep.

lato? Ah, qualche anima sa-rà dell'altro mondo, che vi conosce a

D. Giov.

fondo. Taci, sciocco! Chi va

Adagio.

là? chi va là? Ri-bal-do, au-da-ce, lascia a' morti la pa-ce.

XVI. Skizzen zu La clemenza di Tito.

1. Duetto I.

Allº

me_no sia pre_mio alla mia fe Fan

mil_li af_fet_ti in sie_me bat_ta_gli_a me spin_ta_ta spin

fan mil_le af_fet_ti in sie me bat_ta_glia in me spi_

ta_ta un' al_ma la ce_ra_ta un' al_ma la_ce_ra_ta più

ta ta

del_la mia più del la mia non v'è un al_ma la ce_
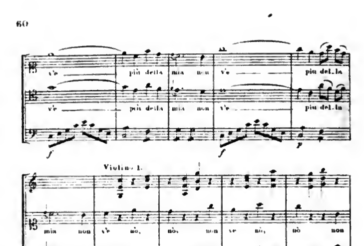
un
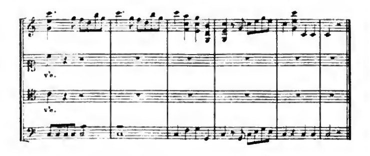
ra_ta più del_la mia non v'è più della mia non v'è
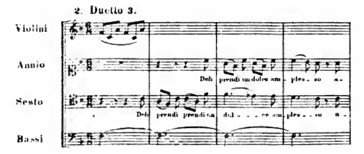
al_ma la_ce_ra_ta più della mia non v'è un
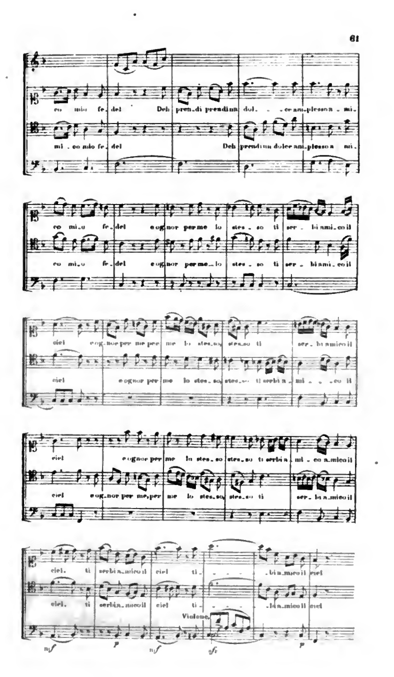
un al_ma la_ce_ra_ta più della mia non
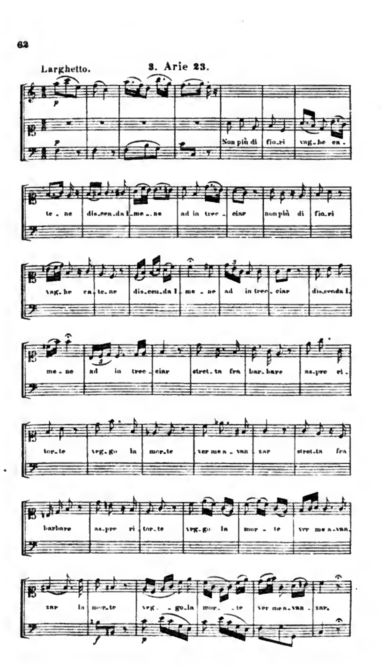
al_ma la_ce_ra_ta più del_la mia non v'è più della mia non


v'è
più della mia non v'è
più del_la
v'è
più della mia non v'è
più del_la
Violino I.
mia non v'è nò, nò, non v'e nò, nò non
mia non v'e nò, nò, non ve nò, nò non


v'è.
v'è.


2. Duetto 3.
Violini
Annio
Sesto
Bassi
Deh prendi un dolce am_ples_so a_
Deh prendi prendi un dol_ _ _ ce am_ples_ _so a_


co mio fe_del Deh pren_di prendiun dol_ _ _ce am_plesso a _ mi_
mi _ co mio fe_del Deh prendiun dolce am_plesso a mi_
co mi_o fe_del e og_nor per me lo stes_so ti ser_bi ami_co il
co mi_o fe_del e og_nor per me_lo stes_so ti ser_bi ami_co il
ciel e og_nor per me per me lo stes_so stes_so ti ser_bi amico il
ciel e ognor per me lo stes_so stes_so ti serbi a_mi_ _ _co il
ciel e ognor per me lo stes_so stes_so ti serbi a_mi_co a_mico il
ciel e og_nor per me, per me lo stes_so stes_so ti ser_bi a_mico il
ciel. ti serbi a_mico il ciel ti_ _ _ _bi a_mico il ciel
ciel. ti serbi a_mico il ciel ti_ _ _ _bi a_mico il ciel
Violone.
mf p mf sf p


Larghetto.
3. Arie 23.
Non più di fio_ri vag_he ca_te _ ne dis_cen_da l'_me _ ne ad in trec _ ciar non più di fio_ri
vag_he ca_te_ne dis_cen_da l' me _ ne ad in trec_ciar dis_cenda l'
me _ ne ad in trec _ ciar stret_ta fra bar_bare as_pre ri _
tor_te veg_go la mor_te ver me n _ van _ zar stret_ta fra
barbare as_pre ri _ tor_te veg_go la mor _ te ver me a_van _
zar la mor_te veg _ go_la mor _ te ver me a_van _ zar.
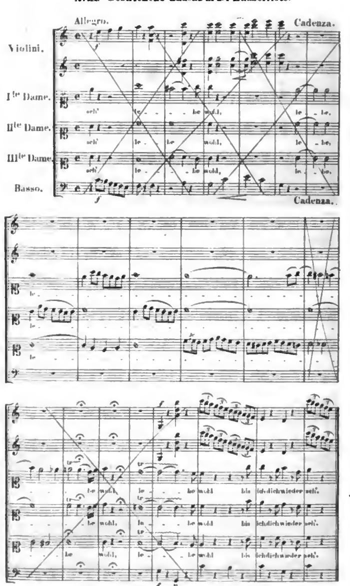
XVII. Skizze eines figurirten Chorals.

Cantus firmus.

1.

2.

XVIII. Gestrichene Cadenz in der Zauberflöte.



1 a. Aus Händel's Anthem for the funeral of Queen Caroline.

Larghetto e staccato.

Violini

Viola

Oboi

Bassi

Alto.

The ways of Zion do mourn,

do mourn.

Tenore.

The ways of Zion do mourn.

unis.

Violone.

1 b. Aus Mozart's Requiem.

Violini.

Viola.

Corni di Bassetto.

Fagotti.

Bassi.

Tromboni.

Chor.

Re - - quiem

Re - - quiem

Re - - quiem

Re - - quiem ae - ter - - - nam, ae - ter - nam do - na

2 a. Aus Händel's Joseph.

We will re - joice

We will re - joice!

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

in thy sal - va - tion! we will re - joice

we will re - joice

in thy sal - va - tion, and triumph, and triumph in the name of the Lord our God.

2 b. Aus Händel's Joseph.
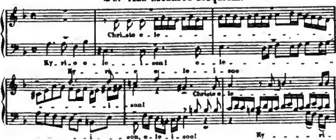
Hal - le - lu - ja! we will re - joice
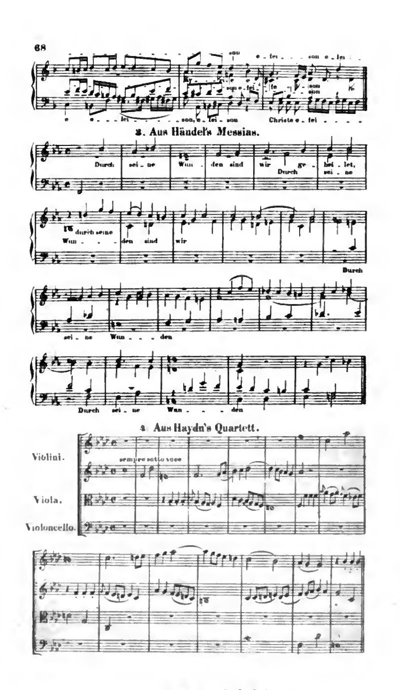
we will re - joice

we will re - joice we will re -

joice

2 c. Aus Mozart's Requiem.




68
3. Aus Händel's Messias.
Durch sei-ne Wun-den sind wir ge-hei-let,
durch seine
Durch sei-ne Wun-den
4. Aus Haydn's Quartett.
Violini.
sempre sotto voce
Viola.
Violoncello.

